Adolf Winds

Quer über die Bühnen

Mein Buch
Rolf Nürnberg

Quer über die Bühnen

Von Adolf Winds erschienen im gleichen Verlag

Der Schauspieler
in seiner Entwicklung vom Mysterien- zum Kammerspiel

Bei Heinrich Minden, Dresden

Die Technik der Schauspielkunst
2. Auflage

Bei Friedrich Jacobi, Dresden

Aus der Werkstatt des Schauspielers
2. Auflage

Im Verlag der Gesellschaft für Theatergeschichte

Hamlet auf der deutschen Bühne
(von der „Deutschen Shakespeare-Gesellschaft" preisgekrönt)

Quer über die Bühnen

Von

Adolf Winds

Schuster & Loeffler in Berlin

Alle Rechte vorbehalten

SRLF
URL
5111796

Inhalt

		Seite
	Vorwort	7
I.	Geistige Geburtstage	9
II.	Das alte Burgtheater	16
III.	Wien, die Theaterstadt	23
IV.	Der Sprung auf die Bretter	31
V.	Berlin und das Königliche	38
VI.	Sommertheaterluft	45
VII.	Das mittlere Stadttheater	51
VIII.	Die Hamburger Stare	56
IX.	Bade- und Kurtheater	62
X.	Das „große“ und „kleine“ Hoftheater	68
XI.	Hassenreuters Urbild	74
XII.	Faust in zwei Tagewerken	80
XIII.	Kündigungsmisere	86
XIV.	Das Victoriatheater	92
XV.	Genossenschaftliches, Hannöversches	98
XVI.	Kaiserliches Theater in St. Petersburg	103
XVII.	Fremdes und Heimisches	110
XVIII.	Großherzoglich Badisches	116
XIX.	Festliches und Süddeutsches	122
XX.	Stuttgart und Kassel	128
XXI.	Am Franzensring	135
XXII.	Übergangszeiten	144
XXIII.	Das fortschrittliche Dresden	151
XXIV.	Amerikanisches Theater	155
XXV.	Leipzig — letzte Station	166
	Namen-Register	178

Vorwort

Theatergeschichte ist nach und nach zur Wissenschaft geworden, von Kathedern herab wird sie gelesen, namhafte Gelehrte durchforschen ihr Gebiet. Die Schlacken von Dilettantismus, die ihr bislang angehaftet, fallen ab, sie steht in priesterlichem Gewande da. Aber das Schellengeläut um den Thespiskarren! Seine dionysische Begleitmusik! Sie ist in gelehrter Schrift nicht aufzufangen, sie klingt aus den Schauspielerbiographien wider, die zwar als Anekdotensammlungen in Verruf gekommen sind, vielfach aber doch ein Bild von Zeit und Zuständen geben.

Zeit und Zustände wollen auch diese Blätter festhalten in Rückblicken auf ein halbes Jahrhundert, in der Schilderung einer theatralischen Laufbahn, die den Verfasser über Bühnen aller Gattungen geführt, über die zweier Weltteile, über Sommer-, Hof- und Stadttheater; die ihn einen Einblick gewinnen ließ in das Walten und Schaffen von Groß und Klein, die ihm eine Galerie von Charakterköpfen vors Auge führte, wie sie in solcher Buntscheckigkeit nur im Getriebe der Kulissen gedeihen. Sie ist eine Welt für sich, die Theaterwelt. Wessen Handwerk es ist, Illusionen zu schaffen, der lebt gern in Illusionen, doch auch die Puderwolken, die am theatralischen Horizont auf und nieder wogen, sind gelegentlich mit Elektrizität geladen.

So sollen diese Aufzeichnungen dazu dienen, im Niederschlag der Ereignisse auch einen Blick in die schauspielerische Psyche zu werfen, wie sie am fremden und eigenem Leib beobachtet wurden.

Leipzig, August 1919.

A. W.

I.

Geistige Geburtstage

Erinnerungen aus dem Schauspielerleben sind Beiträge zur Naturgeschichte des Theaterteufels. Mehr oder weniger sitzt er jedem von uns eine Zeitlang im Nacken. Bewußt oder unbewußt. Denn er ist die Verkörperung des Spieltriebes, der im Kinde steckt, der in der Psyche des Erwachsenen wohl verkümmert, aber nie ganz verdorrt; in gewissem Sinne sind wir alle Peer Gynts, ein Spielball unserer Einbildungskraft; wir werden von ihr hin und her geschleudert, bis entweder die Wasser sich sammeln und die Mühle treiben, die Kunstwerke schafft, oder versickern, um nur gelegentlich aus der Tiefe aufzusteigen. In allen Fällen aber bleiben sie die Quellen, die das geistige Leben befruchten, und wem sie gänzlich versiegen, der ist ein Freudloser.

Die Scheinwelt, die das Kind aus Spielzeugen sich aufbaut, für den Erwachsenen ist sie das Theater. Es verhilft zur Flucht aus der Wirklichkeit. Darin besteht sein ewiger Reiz. Hier findet die im Spieltrieb verkapselte Phantasie ein Feld für die Betätigung, hier kann sie gelegentlich Purzelbäume schlagen, und man soll sie nicht daran verhindern. Denn bei all seiner erziehlichen Kraft ist das Theater die Stimulanz des

Lebens. Jeder verlangt sie in andern Dosen, dem sitzt die Einbildungskraft locker, jenem muß sie aufgepeitscht werden; der eine läßt sich an der Melodie genügen, die durch das Rauschen reifer Ähren geht, der andere will Sturm und das Getöse stürzender Wellen. Hier gibt man sich dem Spiel mit Laune hin, dort mit Leidenschaft, hier kämpft man um Richtungen, dort will man genießen. Freilich, daß im Sammelbecken, Publikum genannt, die Strömungen nicht nebeneinander, sondern durcheinander fließen, daß man nicht jedem gönnt, nach seiner Fasson selig zu werden, sondern verlangt, das eigene Spielzeug besser zu finden, als das des Nachbarn. Schließlich aber gehört auch Balgerei zum Spiel, nach dem alten Wort: der Streit ist der Vater der Dinge.

Das Kind will wissen, wie sein Spielzeug von innen aussieht, diese kindliche Sucht lebt noch im Erwachsenen, er tut gern einen Blick hinter die Theaterkulissen, willkommen ist ihm, wer die Schleier lüftet. Soll aber einer die Dinge zeigen wie sie sind, muß er selber erst in sein Inneres gucken, seine Sehwerkzeuge auf ihre Richtigkeit prüfen, muß die Brille vom Staube der Wanderung säubern. Nur dann kann er die Gestalten treulich konterfeien, die ihm vor Aug' und Seele getreten.

Wann regt sich in der jugendlichen Seele der Wunsch, Schauspieler zu werden? Wann kristallisiert sich der Wunsch zum Entschluß? Diese Vorgänge spielen sich mehr oder minder an der Schwelle des Unbewußten ab. Ein Wort Jean Pauls belichtet sie: Es ist nicht die schlechteste Liebe, die am blödesten ist. Sie überwindet in ihrer Tiefe die äußeren Hindernisse, die bürgerliche Anschauungen der Ausführung des Entschlusses entgegensetzen. Der Schauspieler war und

ist zwar kein Paria mehr, namentlich in Wien nicht, wo man die Lieblinge auf Händen trägt, eine Grenze aber blieb wie ein Seil — wenn es auch merklich dünn und dünner wird — zwischen dem Menschen und dem Künstler gezogen und gespannt. Geschah es doch den hochangesehenen K. K. Hofschauspielern beim Anlaß einer höfischen Separatvorstellung, daß ihrem Regisseur, der dem Oberhofmarschall meldete, die Herrschaften bäten noch um einen Augenblick Geduld, man sei noch nicht fertig, die Antwort zuteil wurde: Was Herrschaften?! Komödianten sind keine Herrschaften.

Es ist im Grund nicht nur spießbürgerliches Vorurteil, das das Seil spannt, sondern eine Scheu vor dem Dämon, der in der Künstlerseele steckt, erst aus der Mischung von Scheu und Bewunderung entsteht die eigenartige Liebe für ihn. Der Bund, den der Schauspieler mit dem Dichter eingeht, hebt ihn zwar hoch über den Feuerfresser, den Kunstreiter, den Akrobaten, das Schaustellen seiner Person aber setzt eine gewisse Überwindung des Schamgefühls voraus, die prüde Seelen leicht verletzt; die Überwindung eben dieses Schamgefühls ist für den angehenden Kunstjünger das erste Erfordernis. Oft lagern Schlacken um das Gold der Begabung. Langsam schält sich aus der Hülle der Kern; die Scheuen sind nicht die schlechtesten, oft genug überflügeln sie die Talente, die kühn und frech in ihren Anfängen keine Art von Scham und Verlegenheit hemmt und befällt.

Freilich, Tiefe der Empfindung und die Fähigkeit, ihr Ausdruck zu geben, sind verschiedene Dinge, die gar oft miteinander verwechselt werden. Weil die innere Kraft der Anschauung in ihm ungewöhnlich lebendig

ist, glaubt mancher sich zum Schauspieler berufen. Wäre sie es allein, dann wäre — die Gewalt seiner Phantasie ließ die Gestalten doch erstehen — der Dichter der beste Schauspieler. Aber Molière war eine Ausnahme und Wedekind war — keine.

Die brünstige Hingabe an den poetischen Kern lähmt oft das Ausdrucksvermögen, im Anfänger kocht die Phantasie oft in Weißgluthitze, ihm strömt der Schweiß aus allen Poren, der Zuschauer aber bleibt kalt; das Feuer des Darstellers brennt nach innen, statt die züngelnde Flamme nach außen zu kehren; in dieser Umschaltung von innen nach außen besteht das Wesen der schauspielerischen Entwicklung. Auf dem langen Weg durch den Arm in den Pinsel, wieviel geht da verloren, klagt Lessing; das Wesen des schauspielerischen Talentes besteht eben darin, daß nichts verloren geht, denn es ist im Grund Vermittler und nicht Erzeuger. Weil aber körperliche und seelische Eigenschaften zu dem Zweck eine Verbindung eingehen müssen, von der sich nicht zum Voraus sagen läßt, ob sie sich auch in dem notwendigen Verhältnis einstellt, ist das Prophezeien einer schauspielerischen Karriere eine mißliche Sache. Täuschungen und Enttäuschungen reichen sich die Hand, neben den künstlerischen Eigenschaften spielen noch die menschlichen eine Rolle, neben den Gaben der Götter ist hier für das Glücken der Laufbahn Ellenbogenstärke notwendig und ein dickes Fell; nur damit besiegt man die Pfeile und Schleudern der wilden — Rivalität . . .

Ehe sich die Tür zum geträumten Paradiese öffnet, fällt oft ein Schimmer durchs Schlüsselloch. Schau ich in die tiefste Ferne meiner Kinderzeit hinab, dann

steigt mit berühmten Schauspielergesichtern auch ein ganz unberühmter Volkssänger aus seinem Grabe. Er hatte nur ein Bein. Wenn er aber im armseligen Praterwirtshaus auf die „Bawlatschen" humpelte und seine Lieder sang, dann besaß er keinen begeisterteren Zuhörer als mich, den alle Riesendamen und Schaukelpferde ringsumher nicht von ihm wegzulocken vermochten. Seine Gstanzeln machten geringen Eindruck auf mich, er sang sie auch mit verdrossener Miene, ihn hatte die tragische Muse auf die Stirn geküßt. Aber seine schwermütigen Lieder! Eines davon gefiel mir besonders mit dem Kehrreim: „schließt sich vom Sarg der Deckel, dann g'fallt mir erst mein Dearndl recht, mit ihrem kurzen Röck'l". Den Höhepunkt aber erstieg meine Begeisterung, wenn er in Frack und weißer Binde an Kaisers oder der Kaiserin Namenstag die Volkshymne sang und dazu ein rotes bengalisches Feuer entzündete. Neben diesem unberühmten habe ich in jenen fernen Tagen auch berühmte Volkssänger gehört, oder vielmehr solche, die nachmals berühmt wurden: Matras und Fürst. Sie traten in dem ehemaligen Affentheater auf, später lange Zeit hindurch das sogenannte Fürsttheater, heute das Lustspielhaus. Vordem hatten sie sich auch auf der „Bawlatschen" hören lassen, das Brettl, das inmitten der Wirtshaustische im Freien aufgerichtet war. Matras war Speisenträger gewesen, von diesem Kellnerberuf hat er zeitlebens die schiefe Schulter behalten; Fürst, dem er gelegentlich etwas nachgesungen, wurde auf ihn aufmerksam und hob ihn zu sich empor, ihre Erfolge veranlaßten sie, die geschlossene Praterbühne zu pachten. Sie sangen dort Duette und Lieder. Berühmt war ihr Zwiegesang:

„Alleweil a wengl rauschi", sie schubsten dabei im Takt den schwarzen Stößer von einer Seite auf die andere. Auch Nestroy sah ich noch im hölzernen Quaitheater, das gar bald ein Raub der Flammen wurde; er gab den Jupiter in „Orpheus in der Unterwelt", und hüpfte als schillernde Fliege über die Bühne. Solche Eindrücke haften nur als Momentbilder, aber trotz der Dämmerung, in die sie fielen, mit unauslöschlicher Stärke.

Ein Sonnenaufgang für das jugendliche Gemüt war der erste Besuch des Burgtheaters, ein geistiger Geburtstag, und Shakespeare stand ihm Pate. Man gab „Hamlet" mit Josef Wagner. Wagner wurde nicht mit Unrecht der beste Hamlet der deutschen Bühne genannt. Er war es auch, vielleicht kein Hamlet im heutigen Sinne, aber von einer lapidaren Kraft der Darstellung. Daß neben ihm noch andere Schauspieler auf der Bühne standen, wurde ich kaum gewahr, trotzdem erlesene Kräfte ihn umgaben. Von ragender Gestalt, das bleiche Haupt von schwarzen Locken umrahmt, hatte er in Geberde, Schritt und Ton etwas Feierliches, Überlebensgroßes, Monumentales. Die gebändigte Leidenschaft brach wie ein Gewitter hervor nach der Enthüllung des Geistes, wie ein Orkan nach der Entlarvung des Königs durch die Schauspielerszene. Es ist nicht der Glanz der Erinnerung, der hier ein Bild mit leuchtenden Farben malt, eine Galerie von Hamletdarstellern ist später an mir vorbeigezogen: Sonnenthal, Emerich Robert, Mitterwurzer, Maximilian Ludwig, Possart, Barnay, Mounet-Sully, Rossi, der Engländer Sothern, Bonn, Kainz, Moissi, Bassermann, sie alle vermochten das Bild jener einzigartigen Darstellung nicht in Schatten zu stellen. Die Leistung des

Schauspielers vergeht mit seiner Person, in der Überlieferung widersprechen sich oft die Berichte über ihn, maßgebend für seine Bedeutung bleibt nur der Eindruck auf die Zeitgenossen, die Summe des Urteils gibt hier den Ausschlag. So herrscht über Wagners Hamlet nur eine Stimme, ebenso, daß seine übrigen Rollen nicht auf gleicher Höhe standen. Das war auch Laubes Meinung. Ich selbst sah Wagner noch als Tell, auch hier eine Feierlichkeit in Geberde und Ton, wohl kam der Träumer zur Geltung, der sich entfernt von anderer Menschen Weise, nicht aber der schlichte Landmann, den der Schmerz des Vaters zum Helden macht. Freilich ist bei der Beurteilung stets der Zeitgeschmack in Rechnung zu stellen, gerade der Wandel in Geschmack und Anschauung soll in diesen Rückblicken seinen Niederschlag finden; einer der Gradmesser, vielleicht der deutlichsten einer, sind die zeitlichen Unterschiede in der Wiedergabe der Hamletrolle. Wagner, und mit ihm Emil Devrient, waren Romantiker reinsten Wassers, Sonnenthal näherte sich dem Zeitgeschmack durch einen sentimentalen Zug, Mitterwurzer, Barnay nützten zwar das Rüstzeug des Heldenspielers, stellten die Figur aber schon auf modernen Boden, Kainz verwarf jede Pose und strebte durchaus nach Vergeistigung, Moissi, Bassermann deckten pathologische Züge auf. Die letzte Hamletdarstellung Josef Wagners fiel in das Jahr 1869, es bildet den Ausgangspunkt für diese Rückblicke, die sich fast über ein halbes Jahrhundert erstrecken.

II.

Das alte Burgtheater

Statt der Schulbank drückte der jugendliche Enthusiast die obersten Galerien aller Wiener Theater. Stammgast aber war er auf der „vierten" der „Burg". Es ist oft beschrieben worden, das alte Haus, es kann aber gar der Zeugenschaften nicht genug geben, die den Zauber festhalten, den jene alte Kunststätte auf ihre Besucher ausübte. Schon durch den Zuschauerraum. Er war von unten bis hinauf zur flachen Decke buchstäblich mit Menschen ausgepolstert. Ellbogendicht. Die Zugänge schmal, daß sie den Augen verschwanden. Der Kranz der Logen wie Vogelbauer übereinander, mit Köpfen gespickt, strahlende Frauenschönheiten, hinter denen sich Männerhälse reckten; wer im Stehparterre den Operngucker zum Auge führte, brachte im Menschenknäuel den Arm nicht wieder zurück; oben auf der „vierten" schwebte man, hing man über den Bänken, Akrobatenkünste verschafften den Ausblick auf die Bühne und mancher Hochaufgeschossene berührte mit dem Scheitel die Sterne — die verblaßten nämlich auf der altersgeschwärzten Decke. Man konnte spielen was man wollte, jeden Abend dasselbe Bild. Die Logen seit Jahren in festen Händen, die Sitze schon wochenlang vorher vergriffen, und was auf den Stehplätzen und der Galerie heimisch war, das stellte sich schon um 2 Uhr mittags an, um Punkt sechs Einlaß zu finden. Er ist oft beschrieben, gezeichnet, in der Groteske Schweighofers sogar dramatisch dargestellt worden: der Einlaß ins Burgtheater. Durch Aufrichtung von „Queu's"

hatte man den wildesten Kämpfen Einhalt geboten, früher aber, als der Enthusiastenknäuel vor der schmalen Türe sich ohne Hemmung staute, wurden wahre Feldzugspläne entworfen, um oben der erste zu sein. Gruppenweise fanden förmliche Verabredungen, Verschwörungen statt, Losungsworte wurden ausgegeben: Lewinsky, Wolter, Kraftel. Im Augenblick des Öffnens wollte der rechte Flügel, die Wolterianer, stürmen, um so den linken Flügel und das Zentrum vom Eingang wegzudrücken. Den gleichen Plan faßte der linke Flügel, die Kraftelianer, ebenso das Zentrum die Lewinskyaner. Alles bebte dem Augenblick entgegen, wenn innen im Tor der Schlüssel rasselte und die Türe sich zur Hälfte öffnete. Geschrei, Gestöhne, Gequietsche! Drängeln, Drücken, Pressen von drei Seiten. Oft genug verfilzte sich der Knäuel, daß nicht einer von der Stelle kam; dem Zerberus, dem mit grünem Federbusch geschmückten Feldwebel der Burgwache, blieb nichts übrig als mit starker Hand in das Gewühle der Leiber hineinzugreifen, einen der emporgereckten Arme zu fassen und von diesem Zipfel aus mit starkem Ruck den verschlungenen Menschenknoten aufzudröseln. Wie ein durch Sperrvorrichtung gehemmter und nun befreiter Wasserfall stürzte alles nach innen, erst an die Kasse, dann im Fliegertempo hinauf in die Höhe. Nur schmale Wendeltreppen rechts und links, je eine führte zu den Rängen empor, der gemeinsame Aufgang für Logen- und Galeriebesucher. Schläuche, die sich im Augenblick einer Feuersgefahr, einer Panik sofort verstopft haben würden, vor dem Ringtheaterbrand aber dachte niemand an solche Gefahren.

Wie die sich hebende Flut setzte eine weihevolle

Stimmung ein, noch ehe der Vorhang sich hob. Diese Bereitschaft im Aufnehmen bildete den Vorzug des Publikums im alten Burgtheater, es war die Ursache der glücklichen Wechselwirkung zwischen Zuschauerraum und Bühne. Vieles trug die physische Beschaffenheit bei; dieses lückenlose körperliche Gedrängtsein aneinander sprang rasch auch in seelische Gemeinschaft über, Heiterkeit wie Ergriffenheit pflanzte sich in elektrischen Wellen fort, die Empfindung des Einzelnen wurde rasch und sicher vom Strom der Massenpsyche ergriffen. Suggestion in Reinkultur.

Dieser Geschlossenheit der Publikumsseele stand die Geschlossenheit des Kunstkörpers gegenüber, geschaffen durch eine Schar von Schauspielern, die sich wunderbar ergänzten. Nicht die Kraft des Einzelnen gab den Ausschlag, sondern der aparte Reiz, der sich aus dem Widerspiel der Individualitäten ergab. Da stand jeder für sich, scharf umrissen in seiner künstlerischen Persönlichkeit, ein Eigener und doch nur ein Teil des Ganzen, jeder an einem nur ihm zugehörigen Platz. Einer war undenkbar ohne den Andern, Bild und Folie zugleich, Empfangender und Gebender. Diesem restlosen Eingehen aufeinander verdankte das Ineinanderspiel seine Mannigfaltigkeit. Benedikt und Beatrice waren damals im Burgtheater auch in der Darstellung grundverschieden von Katharina und Petruchio. In „Viel Lärm um nichts" wurden die Rollen von dem Ehepaar Gabillon gegeben; sie, die spitzzüngigste der Schauspielerinnen, von einer herben Grazie, die ihrem Benedikt den duftigen, nur etwas säuerlichen Apfel reichte, er, von Haus aus ein Rauhbein, doch geschmeidig, Herr aller ritterlichen Formen, ein lie-

benswürdiger Aufschneider, Bramarbas von Natur. Ihr Wortgefecht zischte wie Raketenfeuer; anders das Widerspiel zwischen Petruchio, den Baumeister gab und dem Kätchen der Baudius. Sie, mit den berühmt schönen Augen, deren Mondscheinblick ihre Widerspänstigkeit Lügen strafte, er, in gesättigter Kraft und einem Phlegma, das sich mit lustigem Blinzeln in den Zorn hinein erhitzte, ein gegenseitiges derbes Maskenspiel zweier, die sich lieben. Es blieb beiden Lustspielen die Grazie gewahrt, man erniedrigte sie nicht zu Clownspossen, wie es etliche Jahre später auf den deutschen Bühnen geschah.

In der Freiluft alter Burgtheaterkunst, die so gar nichts von Treibhauswärme hatte, gab es nicht gepflegten, sondern urwüchsigen Shakespeare. „Romeo und Julia", eine Aufführung, die ohne jeden szenischen Prunk ins Schwarze traf. Krastel, ein Romeo mit heißen Augen, die junge Wolter, eine Julia von heißem Blut, Merkutio-Baumeister, Sprühfeuer von Humor, La Roche, weiß- und hitzköpfiger Capulet, der an Tybalt, dem Recken Gabillon, wie eine fauchende Katze hinaufsprang, August Förster als Lorenzo in den noch frischen Fußstapfen des alten Anschütz.

Vor jenen vierzig Jahren war das Gemüt des Zuschauers harmloser als jetzt, im alten Burgtheater wenigstens, man ließ sich durch nichts aus der Stimmung bringen, wurde die Kümmerlichkeit der Ausstattung nicht einmal gewahr. Der Dekorationswechsel vollzog sich in den einfachsten Formen. Prospekte und Kulissen wurden in den Verwandlungen bei offener Bühne aufgezogen und niedergelassen, bei voller Be-

leuchtung erschienen die dem Stück entsprechend gekleideten Möbeldiener und trugen Tisch und Stühle fort. Etwas anderes stand für gewöhnlich nicht da, war, wie Bilder, Schränke und Krüge auf den Hintergrund nur gemalt; berühmt ist die als lebend gedachte Katze, die im Sprung gemalt, auf einem der Karlsruherprospekte lebenslänglich in der Luft hing. Auf die Mängel der szenischen Umwelt achtete kein Mensch, ebenso wenig auf die Physiognomie der Komparsen. Man nahm sie wie ein unvermeidliches Übel hin, gleich den oft ungenügenden Darstellern kleiner Rollen. Diese waren sogar der erwünschte Untergrund für den leuchtenden Goldglanz der beliebten Darsteller. Wenn der ehemalige Held des Josefstädtertheaters als Dienerspieler im Burgtheater seine Meldungen brachte, mit dem Anstand, den er hatte, als er noch ins Licht der Ölbeleuchtung sah, ging stets ein Schmunzeln durch das Haus. Einer gleich negativen Beliebtheit erfreute sich der Gemahl der Rettich, von beiden Rettichen der „bramstige" (hölzerne), und das Brüderpaar Kierschner, obwohl der jüngere ein guter Schauspieler war, doch nur als Lückenbüßer Verwendung fand.

Wie der leidenschaftliche Opernbesucher auf eine Arie, freute sich der Burgtheaterbesucher auf eine besonders fein gespielte Szene, rückte sich zurecht, wenn Lewinsky ein rhetorisches Prachtstück abfeuerte, und schämte sich, wenn sie fließen wollte, der Träne nicht. Dröhnender Applaus prasselte mitten in die Szene hinein, erfolgte an gewissen Stellen so sicher, wie das Echo auf den Ruf, manchmal überdauerte der Sturm den ganzen Zwischenakt. Es gab kein Foyer, keine Bier- und Butterbrotpausen, nur Gefrornes, Limo-

nade, Bäckerei wurden ausgeboten, Dinge, die der Stimmung des Hauses eher entsprachen. Man war in des Ideales Reich, sammelte sich nach den Aktschlüssen um ältere, erfahrene Besucher, die bei den — nur seltenen — Gastspielen auf Anstellung ihr Kennerurteil abgaben, bei Neubesetzungen das Für und Wider mit aller Sachkenntnis erwogen, oder der lauschenden Jugend die Vorzüge der älteren bereits dahingegangenen schauspielerischen Generation auseinandersetzten. Derlei Erörterungen wurden mit der Wichtigkeit persönlicher Lebensinteressen behandelt, jeder war Hüter des heiligen Gral. Überschwängliche Liebe zu ihrem Burgtheater erfüllte Besucher wie Zugehörige, so bekennt Josef Lewinsky in seinen „Kleinen Schriften", im Hinblick auf die Herrlichkeit der alten Burgtheaterzeit: „Wenn mir Gott zugestände, mich noch einmal die Jugend genießen zu lassen, aber mit der Bedingung, dieses Erlebnis vergessen zu müssen, so würde ich diese Gnade ablehnen."

Ist nun die leidenschaftliche Liebe zum Theater geringer geworden? In den Tagen des Vormärz, so schloß man, gab es keine politischen Interessen, die die Gemüter in Flammen setzten. Die Bühne spiegelte sie nicht nur, sie war für Viele der Inhalt der Welt. Stoßen wir hier wie überall auf Wandlungen in Geschmack und Anschauung, so hat das Theater seine bedeutsame Stellung nicht eingebüßt, es ist nach wie vor die Tribüne, von der herab der Zeitgeist zu uns spricht. Ehedem in der Gebundenheit der Geister war es ein Sicherheitsventil, das freie Wort entfesselte im Glas Wasser den Sturm, die Zensur in ihrer Kurzsichtigkeit war eifrig am Werke, jede Explosion zu verhindern.

Heute, wo der Austausch der Meinungen frei ist, findet die tendenziöse Anspielung nicht mehr das brausende Echo, aber durch alle Wandlungen hindurch sind die ästhetischen Anforderungen die gleichen geblieben. Ging ehedem die Wirkung mehr in die Tiefe, so geht sie jetzt in die Breite, die Erstaufführung eines Dramas von Hauptmann, Sudermann gewann oft die Bedeutung eines politischen Ereignisses; von der Hauptstadt aus spielte der Telegraph nach allen Richtungen, umfangreiche Schilderungen von dem Gehalt und der Aufnahme des Stückes standen im Depeschenteil der großen führenden Zeitungen. Darum auch die Premierenschlachten, die ehedem kaum ein Geplänkel waren, selbst ein Durchfall geschah mit Grazie. Ich erinnere mich am alten Burgtheater nur an einen, er betraf die „Gräfin" von Heinrich Kruse, die nicht erbittert, sondern nur mit Kopfschütteln abgelehnt wurde. Ein andermal hatte Sonnenthal von einer Pariser Reise ein Stück mitgebracht, es eigenhändig übersetzt (man munkelte, es sei von seinem dortigen Schneider); das wurde unter Lächeln begraben.

Auch innerhalb der Kulissen war die Luft nicht elektrisch geladen. Starsucht, Virtuosentum gedieh auf dem Boden des alten Burgtheaters nicht. Alle die Koryphäen waren keine Gastspieler, der Tanz um das goldene Kalb war nicht von der Lebhaftigkeit der Bühnenleute von heute. Kinos gab es noch keine. Ob sich die damaligen Größen verstanden haben würden, um des Mammons willen sich des edelsten Mittels ihrer Kunst, des Wortes zu berauben und dem Schunddrama Gevatter zu stehen? Kaum. An Geldverlegenheiten fehlte es auch den alten Burgtheatergrößen nicht. Bald hörte man Erzherzog

so und so habe Baumeister die Schulden bezahlt, bald wurde Meixner aus Manichäerhänden befreit. Die Burgtheatergagen waren nicht groß. Bis in die letzten Jahre war dreitausend Gulden die höchste Ziffer. Freilich wurde sie durch allerhand Anhängsel wie Spielhonorar, Garderobenzuschlag, Urlaubsentschädigung usw. ergänzt. Aber selbst Sonnenthal und die Wolter bezogen in jener Zeit nicht mehr als zwölftausend Gulden. Dennoch glänzte und funkelte sie, die alte Burgtheaterherrlichkeit, die Schauspieler und Publikum wie eine Familie zusammenschloß.

III.

Wien, die Theaterstadt

Ähnlich patriarchalische Verhältnisse zwischen Zuschauer und Bühne wie in der Burg, herrschten auch im alten kaiserlichen Opernhaus, dem „Kärntnertor"; es ist mir zwar nur durch einen einzigen Besuch während meiner Knabenzeit in Erinnerung. Auch dort ein vierter Stock mit übereinandergetürmten Bänken und Stammgästen, die zu den Intimen des Hauses gehörten. Alois Ander als Robert der Teufel machte geringeren Eindruck auf mich, als die den Gräbern entstiegenen Bachantinnen, doch der spätere Besuch von Vorstellungen im neuen Opernhaus ließ das Urteil reifen. Da wurde das junge Schauspielerherz durch die Darstellungsgewalt des Baritonisten Beck ergriffen, sein Lothario in „Mignon" hatte Goethesche Kraft und Tiefe. Noch steht mir sein Bild vor Augen im Spiel der Szene vor dem

Brand; in jeder Aufführung, die ich später sah, schien es mir, als ob ein Teil des Stückes fehle. Überhaupt war jene Vorstellung von „Mignon" ein Juwel im Spielplan der damaligen Wiener Oper. Der unvergleichliche Liedersänger Gustav Walter gab den Wilhelm Meister und Berta Ehn die Mignon. Wie Beck als Lotharío schöpfte sie die Mignon aus Goethes Tiefe, auch sie verwandelte Talmi in Gold und entzauberte der französischen Umdichtung deutsche Poesie. Sie war durch Erscheinung, Stimmklang wie für die Figur geschaffen. Noch entzückte uns Schauspieljünger Becks Don Juan, nicht als Liebhaber, den er sich abringen mußte, aber grandios in der Schlußszene, da verglichen wir ihn kühn mit Lewinsky, damals das höchste Lob. Die Aufführungen von Lohengrin und Tannhäuser dagegen interessierten uns nur ihrer musikalischen Reize wegen, sie wurden offenbar im alten Opernstil gegeben; diese Erkenntnis stellte sich freilich erst später ein, durch den Vergleich mit anderen empfangenen Eindrücken, wie denn überhaupt die der Jugend einer steten Überprüfung bedürfen. Die Gelegenheit dazu fand sich aber stets im Verlauf der Jahre.

Großen Zustroms erfreute sich damals das Theater an der Wien, dort stand die Operette in ihrer Maienblüte. Charme und Grazie des vormärzlichen Wien verkörperten sich in der Geistinger und Albin Swoboda. Als aber an dieser Stätte Adelina Patti als Gast die Dinorah sang, löschte für diesen Abend der Glanz aller anderen Bühnensterne aus, ihr Schattentanzwalzer entfesselte einen Applaus, wie ich ihn zeitlebens nicht wieder gehört habe. Ein Rasen wie ein entfesselter Orkan. Auch Rossi zeigte sich an der

gleichen Stätte erstmalig den Wienern. Er spielte nur vor einer geringen Anzahl von Zuschauern, aber jeder einzelne wurde ein Enthusiast. Rossis Othello wirkte mit der Gewalt einer Naturerscheinung, man hob sich von den Bänken empor in Befürchtung, die Kraft seines Spiels gehe jeden Augenblick in Wirklichkeit über. Erst in späteren Jahren wurde ich mir klar über eine Kunst, die so phänomenale Wirkungen hervorrufen konnte. Rossi war ein ebenso großer Mimiker wie Schauspieler, die Übereinstimmung von Geste und Wort traf stets blitzartig zusammen, da war kein Fingerheben, das nicht zu einem bestimmten Ausdruckszweck geschah. Sein Temperament war von einer Weite, die verschiedene Färbungen zuließ, die des Melancholikers im Hamlet, die des Cholerikers im Othello und Lear, des Sanguinikers im Kean. Er wiederholte sich an keiner Stelle, selbst im Wirbelwind der Leidenschaft vermochte er die Temperamentsunterschiede auseinander zu halten. Salvini, Zacconi waren innerlicher, Novellis Technik umfangreicher, Rossi aber war die stärkste Natur.

Eines jedoch ist dem Erfolg der Fremden stets entgegenzuhalten, sie sind, durch ihre nationale Eigenart, anders, sind — neu, und das Neue macht stets Glück.

Noch hatte das Theater an der Wien seinen besonderen Treffer. Es entdeckte Anzengruber; freilich nur durch einen Zufall, eine Repertoireschwierigkeit zu beheben, wurde der als Ladenhüter in der Bibliothek befindliche Pfarrer von Kirchfeld ans Licht der Lampen gebracht. Der Tenor Swoboda entpuppte sich in der Rolle des Wurzelsepp als Charakterspieler; ich sah ihn damals auch als Steinklopferhans in einer Prachtvorstellung der Kreuzelschreiber mit dem alten Rott als

Berninger, der Geistinger und Szika als trutzendes Ehepaar. Auch Szika ging später ins Hochdeutsche über und war lange Jahre Väterspieler in Frankfurt a. M.

Es hingen auch der Konkurrenz, dem Carltheater, die Suffitten voller Geigen. Neben der Prinzessin von Trapezunt fand dort das französische Schauspiel leichten Genres lebhaften Zuspruch und wurde famos gegeben. Jauner, damals noch Schauspieler, strotzte von Übermut und Drolerie, er hatte an Friedrike Kronau, späteren Baronin v. Edelsheim, eine pikante Partnerin. Die fesche Pepi aber, Josefine Gallmeyer war der Stern der Bühne, freilich mehr Komet als Fixstern; schleuderte sie ihre Blitze, ihre Pointen hinunter, dann prasselte es im Parkett.

Kein Wunder, daß in einer so gesegneten Theaterzeit ein neues Haus entstand: unter der Regentschaft Laubes das Wiener Stadttheater. Sein Glück und Ende ist bekannt. Dem an das Burgtheater gewöhnten Wiener fehlte die Geschlossenheit des Ensembles, der Reiz der Individualitäten, doch tat sich in der Eröffnungsvorstellung Demetrius, Theodor Lobe als Schuisky hervor, der Emerich Robert, den Titelhelden schlug. Der faßte erst mit seinem Hamlet Boden. Interessant war der Wettkampf mit dem Burgtheater in der gleichzeitigen Darstellung von Grillparzers nachgelassenem Stück, der Bruderzwist im Hause Habsburg. Da war es wieder Lobe, der über Lewinsky den Sieg errang, er spielte am Stadt-, dieser am Burgtheater die Hauptrolle, den Kaiser Rudolf. Sonst aber konnte die Sonne des Burgtheaters nicht überstrahlt werden, obwohl Laube in Kati Frank und in der Schratt Liebhaberinnen fand, die ganz Wien entzückten und Schau-

spieler wie Friedmann, Tyrolt, Grevè, Tewele zu tüchtigen Charakteristikern heranreiften. Aber das Widerspiel der Individualitäten fehlte. Eine Vorstellung wie Tell bot nicht die Abwechslung von Berg und Tal, sondern war glatt wie eine Tischfläche. Rudenz sprach wie Attinghausen, Stauffacher wie Berta, der Vortragsmeister Strakosch guckte mit seinem Kapellmeisterstab aus jeder Kulisse hervor. Freier war das Lustspiel, bürgerlicher als das des Burgtheaters, in dem der elegante Salonheld Sonnenthal den Ton angab, und für die Herrenwelt Wiens die Mode. Laube focht für sich und seine Leute mit der Bravour des alten Kämpfers. Nach mancher Vorstellung sah ich ihn roten Kopfes vor den Vorhang treten und in seinem oder im Namen eines Autors an das Publikum eine kernige Ansprache halten. Persönlich lernte ich ihn später kennen, als er schon nicht mehr Theaterdirektor war. In seiner berühmten Teestunde. Eingetreten, stammelte ich: ich sei gekommen, dem Meister meinen Respekt zu bezeugen. Er: nein, Sie sind gekommen, mir etwas vorzusprechen. Los. „Laß doch den jungen Mann erst zu Atem kommen", sagte Iduna, die freundliche Hausfrau, „er ist eben die vier Stockwerke heraufgestiegen." Laube wohnte am Opernring, vier Treppen hoch. Ach was, wenn er den Karl Moor spielt, ist er nach dem vierten Akt auch außer Atem, und muß doch an den fünften ran. Sein Urteil lautete: „Die Worte gehen nicht genugsam durch die Gedankenmühle, das passiert mir auch zuweilen, wenn ich vorlese, ich ertappe mich aber sofort, weil ich ein Nachlassen der Aufmerksamkeit bei meinen Zuhörern fühle." Laube sprach sozusagen druckreif. Aber noch besser verstand er zuzuhören. Wie selten jemand. An

seiner Tischrunde kam jeder zu Wort, er bohrte förmlich die grauen Augen in die des Sprechenden, unterbrach ihn nie. Um jene Zeit war Müller-Gutenbrunn sein Favorit, der damals mit seinen Broschüren „Gegen den Strom" Aufsehen machte. Eine dieser Streitschriften hieß: „Wien war eine Theaterstadt", sie tat dem Herzen des alten Laube wohl, der sich auf seinem Ruhebänkchen nicht behaglich fühlte, und die Theaterwelt um sich durch die schwarze Brille ansah. Müller-Gutenbrunn wurde dann Direktor des Raimund-Theaters, sein hochfliegender Idealismus scheiterte an den Realitäten der Bühnenwelt. Als Romanschriftsteller mied er dann den Lärm des Tages, in der gegenwärtigen Umwandlung durch die Revolution regte sich wieder seine polemische Ader, er griff in das Rad der Zeit und ist nun Nationalrat.

Der Getreueste um Laube war Strakosch. Er hatte den Meister nicht verlassen, waren auch die ehemaligen Günstlinge des Burg- und Stadttheaters nicht mehr zu sehen. „Als Pensionist pißt dich kein Hund mehr an", pflegte die alte Mama Haizinger in ihrem Schwäbisch zu sagen, die nicht um die Welt in den Ruhestand treten wollte, und sie hatte nicht unrecht. Als Laube begraben wurde, war kein Wiener Schauspieler zugegen, den Nachruf zu halten, der zufällig anwesende Deetz vom Berliner Schauspielhaus mußte einspringen. Freilich ließ sich Laube in den Theaterferien begraben, mitten in der Saison zu scheiden, hatte er auch von seinem Ruheplatz aus nicht vermocht.

An Strakosch hing Laube mit zärtlicher Liebe. Seine Kernnatur stand wohl in einem seltsamen Gegensatz zu der Komödianterie des lockenumwallten Strakosch, das heilige Feuer aber, das in der Brust des Vortrags-

meisters bis zum letzten Hauch glühte, ließ wohl auch Laube die sonstigen Schwächen übersehen.

Ein weiterer interessanter Gast der Tafelrunde und im besonderen Sinn ihr zugehörig war Emil Bürde, der ehemalige Sommer-Devrient in Dresden, wenn der große Emil auf Urlaub war. In späterer Zeit war Bürde voll Begeisterung und Uneigennützigkeit dramatischer Lehrer. Lange schon hatte er der Bühne den Rücken gekehrt, dennoch lebte auch er nur für das Theater. In der Aufzucht seiner Schüler. Sein überschäumendes Temperament riß den Lässigsten mit und empor. Oft frug ich ihn, warum er denn die Bühne verlassen habe. „Ich konnte nicht guten Tag sagen", war die Antwort. Er meinte das so: im Feuerstrom der Rede glückte ihm Ausdruck und Schwung, sah er sich aber ohne jambische Unterstützung, war er wie ein Reiter, dem man das Pferd unter dem Leibe weg zog. Er konnte nur Galopp reiten, Trab mißlang ihm und im langsamen Schritt stolperte er. In dieser Einseitigkeit glückte ihm wohl ein Melchtal oder Mortimer, aber an jeder realistisch gefärbten Rolle scheiterte er; da sich ihm kein Übergang bot, und ihm die Kunst zu hoch stand, um sie ohne geeignetes Vermögen auszuüben, verließ er die Bühne, als ihm die Locken nicht mehr jugendlich grünten. Aber all die Liebe, all die Wärme, die ihn für seine Kunst beseelte, goß er in die Brust seiner Schüler. Unbekümmert um die Passanten blieb er auf Spaziergängen stehen, spielte vor, rezitierte, wurde ihm das Auge naß wie dem Schauspieler im Hamlet.

Eines Tages traf ich ihn erregten Zustandes. „Schade, daß Sie nicht einen Augenblick früher gekommen sind, Sie hätten an meinem Gesicht Entsetzen

studieren können.“ Er wohnte im ersten Stock in einer engen Straße, in der die Burgmusik vorbeizog. Gewohnt, bei diesem Anlaß einen Blick hinunter zu werfen, vergaß er in der Zerstreuung, daß das Fenster geschlossen war, klirrend fuhr er in der Heftigkeit seiner Bewegungen mit dem Kopf durch die Scheiben. Sein Apostelhaupt saß inmitten der Scherben und konnte nicht vor und zurück. Ein Anblick, der Aufsehen erregte. „Die Burgmusik mußte einen Augenblick im Spiel aussetzen“, klagte er mir, „aber Sie hätten den Ausdruck gehabt für den Orest in der Wahnsinnsszene.“ Hätten seine Schüler sein Sterbelager umstanden, er würde ihnen letzten Hauches zugeflüstert haben: „Sehen Sie, so stirbt man . . .“

Der große Krach, der der Gründerzeit folgte, vernichtete nicht nur das Laube'sche Stadttheater, die von Albin Swoboda errichtete komische Oper am Ring stürzte wie ein Kartenhaus zusammen. Die Eröffnungsvorstellung bot vielverheißend eine prickelnde Aufführung des Barbier, Minna Hauck war Rosine, Erl, ein Tenor mit natürlicher Koloratur Almaviva, Bartolo Gustav Hölzl; bekannt durch sein Verbrechen wider den heiligen Geist der Zensur. Sie verbot in Templer und Jüdin das Auftreten als Mönch und änderte das originale ora pro nobis in ergo bibamus um. Hölzl erschien aber des Abends nicht in schmucker Jägertracht, wie er sollte, sondern als weinseliger Mönch in der Kutte, sang unter dröhnendem Beifall sein ora pro nobis und wurde „dieserhalb“ entlassen.

In Erinnerung ist das traurige Ende des Ringtheaters, aber allem Unheil entsprießt auch ein Segen;

von dieser Stunde an wurde der Feuerwehrmann zur typischen Erscheinung hinter den Kulissen.

IV.

Der Sprung auf die Bretter

Nun war kein Haltens mehr. Der Theaterteufel kniff und schnob, der große Sprung mußte getan werden. Eine Talentprüfung bei Lewinsky sollte die Entscheidung bringen. Solche Prüfungen haben etwas Mißliches. Soll ich aus Eingeweiden weissagen? zetert Kollege Crampton. Auch das schauspielerische Embryo ist auf sein künstlerisches Wachstum nicht einzuschätzen. Wird es Gestalt gewinnen, oder Mißgestalt? Das ist die Frage und sie ist niemals mit Sicherheit zu beantworten. Oft bleiben scheinbare Begabungen unentwickelt, unscheinbare schießen triebhaft empor; mir selbst geschah es, daß mir eines Tages der damalige Oberregisseur Jeßner aus Hamburg sagte: Ihr Schüler Roberts hat bei uns am Thaliatheater jetzt achtzehntausend Mark Gage. Mein Schüler? Ich erinnerte mich seiner nicht. Endlich kam ich darauf, daß er unter seinem Familiennamen bei mir studiert hatte. Er schien mir im günstigsten Falle brauchbares Mittelgut zu sein, andere wieder, denen man Wachstum zugetraut, blieben sitzen, irgend etwas stimmte nicht, zwischen Talent und Mittel gab es keinen Einklang.

So gab mir damals Lewinsky einen vernünftigen Rat: Brechen Sie die Brücken ins bürgerliche Hinterland nicht ab. Ich brach sie nicht ab, wechselte in der

Theaterschulzeit zwischen Kontorsessel und Bretter, und besaß einen gütigen Chef, der mir das erlaubte.

Auch in der Schreibstube wehte Kulissenluft. Der Bassist der kaiserlichen Oper, Dr. Schmidt, hatte in weitherziger Gastfreundschaft einen Tenor bei sich aufgenommen, der ihm auf Gastspielen unter die Hände gekommen war, und der in Wien Engagement suchte. Er fand kein ihm passendes, und der Besuch, der auf ein paar Tage gemeint war, blieb — zwei Jahre. Da brachte, da ihn die Bühne nicht haben wollte, Dr. Schmidt seinen anhänglichen Tenor ins Geschäft. Er sang in Abwesenheit des Chefs Arien, ich hatte die Rollen auf dem Pult.

In der großen Gründerzeit, im Jahre 1873, wurden nicht nur Aktiengesellschaften, Theater gegründet, auch Theaterschulen. So rief der Burgschauspieler Franz Kierschner ein Konservatorium für dramatische Kunst in der Nibelungengasse ins Leben, nachdem sein Bruder Eduard mit einer ähnlichen Gründung in der Johannesgasse vorgegangen war. Die Anstalt Ed. Kierschners wies anfänglich gute Leistungen auf. Strakosch war dort Vortragsmeister gewesen, man gab öffentliche Schülervorstellungen, wagte sich an Faust und Hamlet und bestand in Ehren. Die spätere Stuttgarter Heroine Keller-Frauenthal ragte als vielversprechendes Talent hervor; ein bereits fertiger Schauspieler war Julius Meixner, das nachmalige Mitglied des Volkstheaters. Die Lorbeeren Eduard Kirschners, noch mehr die goldene Ernte lockten den Bruder Franz zur Nachahmung. Die Eröffnung war feierlich, die Sterne des Burgtheaters standen dem Unternehmen Pate. Statt La Roche, der verhindert war, hielt Lewinsky die

Eröffnungsrede, außer ihm teilten sich in den Unterricht Förster, Hartmann, Hallenstein. So bestand der Lehrkörper aus lauter Generälen, aber der Unteroffizier fehlte, der den Schülern Ton- und Lautbildung in strenger Zucht beigebracht hätte. Lewinsky hielt geistvolle Vorlesungen über Talmas reflections sur Lekain et sur l'art théâtral. Hartmann zergliederte die Feinheiten in Darstellung der Figuren in Emilia Galotti, Dr. Förster aber wurde uns Schülern zum wirklichen Gewinn. Er war wohl der berufenste Lehrer der Schauspielkunst. Er traf den Ton der neckischen Franziska ebenso sicher wie den liebenswürdigen der Minna, spielte trotz seinem Embonpoint beide Rollen mit Grazie vor, Just, Paul Werner, Wirt, Riccaut stellte er in scharfumrissenen Skizzen hin, daß der Schüler nur nachzuziehen brauchte. Dabei besaß er die für den Lehrer wie für den Regisseur nötige Geduld in so ergiebigem Ausmaß, daß sie durch nichts zu erschüttern war. Diese Tugenden bildeten wohl auch die Grundlage seiner späteren großen Erfolge am Deutschen Theater, ließen ihn auch nicht im Stich, als er als Theaterdirektor in Leipzig scharfen Angriffen ausgesetzt war. Ihn konnte nichts aus der Ruhe und aus dem Gleichgewicht bringen. Als er einmal in Leipzig den Nathan spielte und die Fronde bei seinem Auftreten pfiff und tobte, nahm er in Gelassenheit einen Stuhl, setzte sich hin, kreuzte die Arme, blieb ruhig, bis das Gewitter sich ausgetobt hatte. Als Lehrer bekämpfte er jede literarische Verstiegenheit, nahm den Standpunkt der alten Prinzipale ein, die den Novizen durch alle Fächer jagten, ihn damit beginnen ließen, die Stühle hinauszutragen. Sein Wort war: früher fing man an der Schmiere an

und endete am Burgtheater, jetzt fängt man groß an, und endet an der Schmiere. Die Grenzen zwischen Lehrling, Meister und Gesellen sind innezuhalten. Was über Auffassung geschrieben wird, drischt leeres Stroh, sie wird durch die Eigenschaften der Persönlichkeit bestimmt, die die Rolle spielt; sie soll zum Kunstwerk erhoben werden, aus seiner Haut kann keiner. Goldene Worte, die uns Schülern auf den Weg gegeben wurden, der aber — leider, bald unterbrochen wurde. Der große Krach schlug seinen Blitz auch in die schmucken Bretter der Nibelungengasse. Die Schüler, namentlich die Schülerinnen, verliefen sich ebenso wie ihre Protektoren, die Lehrer blieben weg, Dr. Förster, über die herrschenden Mißstände verstimmt, ließ sich durch einen seiner Lieblingsschüler vertreten; es war Heinrich Conried, der spätere Gralsräuber, Direktor der Metropolitan-Oper in New-York, der Manager von Weltruf. Damals ein knabenhafter Jüngling, der am Burgtheater kleine Rollen spielte, aber schon von einer Zielsicherheit, einem gefestigten Selbstbewußtsein, und einem wahren Sternenglauben an seine Sendung.

Schließlich sah sich Direktor Kierschner von allen Getreuen verlassen, er war Leiter, Lehrer und Regisseur in einer Person, es wurden fast täglich öffentliche Vorstellungen gegeben; eine talentvolle Schülerin war Fräulein Rachelle, sie nennt sich heute — Rosa Bertens, damals, als meine erste Luise, wirklich erst „sechzehn" gewesen. Die Zahl der zurückgebliebenen Eleven reichte für die Vorführungen nicht aus, für die größeren Rollen traten engagementslose Schauspieler ein, die schlimme Provinzmanieren um sich verbreiteten; als ihm der Theatermeister den Dienst auffagte, stellte

Kierschner die Kulissen selbst, dabei war er noch gleichzeitig k. u. k. Hofschauspieler in Amt und Würden. Eines Tages aber war die Bude zu, Kierschner flüchtete vor seinen Gläubigern nach Amerika. Dort sah ich ihn nach vielen Jahren wieder, inmitten fragwürdiger Komödianten war er ein schlichter natürlicher Künstler geblieben, die gute Schule des Burgtheaters saß ihm noch in den alten Knochen.

Nach dem Zusammenbruch in der Nibelungengasse nahm Bruder Eduard den Rest der Eleven in seine väterlichen Arme auf. Er hatte mittlerweile in der Canovagasse ein Residenztheater errichtet, an dem zwischen Harmlosigkeiten auch gepfefferte Sachen gegeben wurden. Junge Anfänger und verkrachte Künstler bildeten ein seltsames Zwitterding von Theater und Schule, dem zu entfliehen kein Kontraktbruch war, obwohl ihn der Leiter als solchen ankreiden wollte. Künstlerische Führung wie Umgangston schillerten ins Frivole. Jetzt ist diese würdige Kunststätte längst geschlossen, und dient als Magazin, in dem Ratten und Mäuse hausen.

Der künstlerische Gewinn aus diesen Schulgängen war gering, aber der Kunstjünger war abgestempelt, gehörte zur Zunft. Als solcher konnte er sich auch im „Loch" sehen lassen. Das war ein Wirtshaus zum Wasen, in dem zur Osterzeit die Engagements vermittelt wurden. Schauspieler fanden sich ein, Direktoren. „San Sö a Liebhaber?" frug einer von ihnen einen langhaarigen Mimen über den Tisch hinüber. Der bejahte und wurde vom Fleck weg genommen. „Wan's a weiß Trikot ham, können's bei mir den Don Carlos spül'n." Als Vorschuß gab es nach Wahl entweder Golasch mit

Nockerl oder Beuschl mit Knödel. Stürmische Wiedersehensszenen wurden gefeiert, wenn sich Kollegen nach langer Trennung wieder trafen, und in die Arme fielen. „Wie is dir ergangen, Bruder?" „G'lernt hab i nix, aber arrogant bin i worn."

Da waren Kollegen merkwürdiger Art. Einer gab zu, daß es ihm für tausend Gulden nicht mehr möglich wäre, irgendeinen Satz wörtlich zu „bringen", so war ihm das „Schwimmen" zur Gewohnheit geworden, ein anderer meinte, eine gelernte Rolle zu spielen, sei überhaupt keine Kunst, ein dritter hatte den Kram überhaupt satt. „I war in Marburg, weil i aber mit dem Direktor wegen Aussprach eines Fremdworts in Streit kommen bin, hab i ihn ins Orchester g'worfen. Da hat er mi net b'halten. I hab dann Kollekte g'macht, bin schließli nach Wiener Neustadt kommen. Wollen's im Chor bleiben? sagt mir da der Direktor. Sö kriegen dreißig Gulden und einen Gulden Honorar. (Das Spielhonorar wird an den österreichischen Bühnen allabendlich bezahlt.) Na mit dem Gulden hab i immer was Extra's verdient." „Haben Sie Rollen gespielt?" „Was Rollen! Karten." „Und da haben Sie immer gewonnen?" „Ich hab ja falsch g'spielt."

Kellner zahlen! rief ich, und rückte im gekränkten Idealismus zur Seite.

Der Besuch im „Loch" trug mir ein Gastspiel ein, ein erstes Gastspiel! Saaz, die Hopfenstadt, erließ den ehrenvollen Ruf. Eine serbische Schauspielerin Fräulein Jelenska ging zur deutschen Bühne über, und machte dort ihren entscheidenden Versuch. Es fehlte dem Direktor ein Liebhaber, die Abmachung im „Loch" war aber so flüchtig gewesen, wohl auch in der Freude des

Herzens feuchtfröhlich, daß ich nach Saaz kommend, vor Schreck die Reisetasche fallen ließ. Ausgestiegen, galt mein erster Blick dem Theaterzettel, der gleich beim Bahnhofsausgang an der Mauer klebte. Ich sah mich angekündigt in einer Rolle, die ich nie gespielt hatte, die mir fremd war. Landry in der „Grille". Dabei sollte die Vorstellung schon am selben Abend stattfinden. Ein Alb, wie er sich in Schauspielerträume schleicht, diesmal aber schaudervolle Wirklichkeit! Den Direktor brachte mein Geständnis nicht aus der Fassung. Wohl hatte er den Spielplan geändert, doch, meinte er, ich sei in der Grille studiert, wenigstens befand sich die Rolle in meinem Verzeichnis. Das konnte sein, das Schwindeln in diesem Punkt ist noch heute Brauch. Ich wurde in die Garderobe eingeschlossen, lernte. Die Probe war am Nachmittag, abends sah das erstaunte Saaz die „Grille". Mit Ausnahme der Gastin konnte ich meine Rolle noch am besten, im übrigen war der Souffleur der eifrigste Mitspieler.

Daß unter solchen Umständen von Kunst und Künstlerschaft nicht die Rede sein konnte, liegt auf der Hand. Einzelne der „Kollegen" hatten auch Nebengeschäfte, trieben einen kleinen Handel oder fertigten Pantoffel und Papierblumen. Zwischen fragwürdigen künstlerischen Existenzen wirkten „Amateure", die gelegentlich aushalfen, sonst aber ihrem Beruf nachgingen. In noch tiefere Bezirke, wo die Muse ihr Haupt nicht mit einem Schleier, sondern mit einem Scheuertuch umhüllte, führte mich, diesmal nur als Zuschauer, eine wandernde Theatergesellschaft, die in Deutschböhmen die Dörfer bereiste. Merkwürdige Stücke, wie „Der Leichenraub in Langensalza" wurden dort gegeben, mit einem veritablen

Sandhaufen auf der Bühne, aus dem der Held die Heldin herausschaufelt. Der Direktor selbst mochte wohl irgend einmal zur Zunft gehört haben, sonst aber hatte keiner der Mitwirkenden den Weihekuß empfangen. Die Theaterzettel wurden an die paar anwesenden Sommergäste verteilt. Es war im Juli, die Hitze brütete, auf den Zetteln aber, die offenbar aus einer sehr kalten Winterszeit stammten, standen die einladenden Worte: Das Theater ist gut geheizt.

V.

Berlin und das Königliche

Dem Kunstjünger, der plötzlich aus der südlichen Hemisphäre in die nördliche versetzt wird, ist zumute, wie dem Süßwasserfisch, der ins Salzwasser gerät. Er muß sich erst zurechtfinden. Ich lernte jetzt Berlin kennen, das damals, vor mehr als vierzig Jahren, noch nicht seinen weltstädtischen Charakter hatte. Der erste Besuch galt natürlich dem Königl. Schauspielhaus, um den Vergleich mit der Burg zu ziehen. Es war wie ein Ammenwechsel; wer wie ich die rahmige Milch der Burgtheaterkunst in sich gesogen, dem wollte zunächst die fettlosere nicht munden. Gar bald aber kam ich auf den Geschmack und lernte unterscheiden. Schon Haus und Publikum waren völlig anders. Dort in Wien im Burgtheater eine Festesfreude, eine Behaglichkeit wie im Beisammensein einer großen Familie, hier eine Sammlung, eine Feierlichkeit, die an Gottesdienst gemahnte, kein Geschwätz auch in den Pausen. — Das Haus am Gen-

darmenmarkt hatte vor seiner Umwandlung des Innenraumes etwas vom schlichten Ernst einer protestantischen Kirche, auch fehlte die Zwischenaktsmusik. In jener Zeit war das Königliche Schauspielhaus so ziemlich das einzige Theater, dem sie fehlte, und es steht dahin, ob ihre völlige Abschaffung überall ein Segen war. Sie füllte die Pausen aus und hielt die Stimmung aufrecht; als später der szenische Aufwand mehr und mehr überhand nahm, und die Stücke durch schwierige Umbauten zerrissen wurden, hätte eine angepaßte Zwischenaktsmusik vieles überbrücken können. Der Kampf gegen diese ging aber von den Musikern aus, die in ihr einen Mißbrauch ihrer Kunst erblickten.

In jenen Tagen waren die Anforderungen an das Bühnenbild noch gering, auch im Königl. Schauspielhaus. Die Verwandlungen vollzogen sich rasch, aber bei geschlossenem Vorhang, was den an Wiener Bühnen geschulten Augen eine Neuigkeit war. Oft schien es, als wirke die Kühle des Hauses auch hinauf auf die Szene, traten aber Döring auf oder die Frieb, dann flutete von ihr ein Strom Wärme, der alle Herzen schlagen ließ. Unvergleichlich war das Paar im Zusammenspiel. Zwei Seelen und ein Schlag. Ein Stück Prosa wie die Dienstboten von Benedix wurde durch ihr Spiel ein Stück Poesie. Dörings Kutscher, die Köchin der Frieb stehen in der Galerie der schauspielerischen Meisterwerke obenan, von eigener, nicht von Dichters Gnaden. Die Natürlichkeit ihres Spiels war auf dem Umweg durch die Kunst gewonnen; wie sehr unterschied sie sich von der, die heute oft dafür ausgegeben wird. Da setzten sich tausend sorgsam erlauschte Einzelzüge zu einem geschlossenen Bild zusammen, die Natürlichkeit

der Hosentaschenkomödie nimmt wahllos alle Zufälligkeiten auf.

Was dem Burgtheater La Roche und die Haizinger, das waren dem Königl. Schauspielhaus die Frieb und Döring. Die Wiener Lieblinge besaßen vielleicht mehr Charme, bestachen durch die Liebenswürdigkeit ihrer Person, indes das Paar am Königl. Schauspielhaus schärfer zu charakterisieren wußte. Beiden gemeinsam war ihre herrschende Stellung und der Platz, den sie einnahmen. Der Spielplan jener Tage rückte die süßen Alten in den Vordergrund im Gegensatz zu heut, wo meist die Jugend die Rosinen aus dem Kuchen pickt. Im heutigen Betrieb mit seinen gesteigerten Anforderungen an Lern- und Nervenkraft läßt man den Schauspieler nicht alt werden, besetzt auch die alten Fächer gern mit jüngeren Leuten. Gedächtnisschwächen wie sie Döring, Baumeister anhafteten und zu tausend lustigen Geschichten Veranlassung gaben, werden heut nicht mehr entschuldigt, man ist verdammt ernst geworden, und doch wird das theatralische Kunstwerk aus Laune geboren. Das vergißt man zuweilen. Darum sind auch die Quellen nicht mehr so ergiebig, aus denen die Heiterkeit strömt, mit dem Verschwinden der Harmlosigkeit im Lustspiel sind auch die Komiker seltener geworden, die dann oft am köstlichsten waren, wenn der Reif des Alters sich ansetzte. Wenn auch den alten Schläuchen neuer Wein nirgends nötiger ist als in der Kunstgemeinschaft eines Theaters, so hat der alte Wein seinen besonderen Duft, die alten Jahrgänge sind oft die besten. Es braucht dabei nicht, wie Laube es in Wien vorfand, der jüngste der Karlsschüler achtundvierzig Jahre zu sein; er als Waidmann verstand sich schon auf

rechtzeitige Aufforstung, ließ aber auch alte Stämme stehen; dieser Umstand, und daß die Matadoren des Wiener Theaters fast alle das biblische Alter erreichten, und ihre Wirksamkeit mehreren Generationen zugute kam, gab dort der Überlieferung eine Kraft und Dauer, wie sie in gleichem Maße dem Berliner Theater nicht beschieden war. Vor jenen vierzig Jahren schien jedoch im Königl. Schauspielhaus der Geist und die Spielweise Ifflands noch lebendig. Das bürgerliche Schau- und Lustspiel erhob sich in der Plastik seiner Darstellung wie ein Relief aus mattem Silber, jede Figur war fein und sauber ziseliert, über dem Ganzen lag eine Patina von altertümlichem Glanz. Aufführungen von Ifflands Jäger, Puttlitz's Rolf Berndt waren wie aus einem Guß. Freilich in der Wiedergabe klassischer Stücke zeigte sich das Ensemble brüchiger. Neben dem schlichten, von saftiger Natürlichkeit strotzenden Nathan Dörings stand der pathetische Saladin Karlowas; in Hendrichs, in Dessoir hatte das Königl. Schauspielhaus eben die stärksten Stützen der Tragödie verloren, und der Ersatz war noch nicht gefunden. Berndal in den Jägern, den Rantzaus, in Rolf Berndt voller Kraft und Schlichtheit, hielt die saubere Linie des Iffland-stils, ihm sekundierte der treffliche Episodenspieler Krause. Richard Kahle, der Charakteristiker, war aus anderem Holz geschnitzt, zu jener Zeit auf der Höhe seiner Kunst waren Lear, Franz Moor, Muley Hassan vollwertige Leistungen, wenngleich ihm gegenüber sein Kollege Döring das boshafte Wort gebrauchte vom Unterschied zwischen Schauspieler und — Schauspreche r. Bestellen Sie eine Flasche Wein, sagte er ihm bei Lutter und Wegner. Meinen Sie, der Kellner bringt sie

Ihnen? Gott bewahre, er glaubt Ihnen nicht, Sie können es nicht natürlich sagen. Döring kreuzte gern die Klinge, am schärfsten mit seinem Kollegen Dessoir, echtes Komödiantenblut schäumt und will sich austoben.

Dessoir spielte den Lear, Döring den Narren. „Ich habe eine Nuance", sagte Dessoir. „Wenn ich in der Haideszene vor mich hinbrüte, dann sage ich pah! Sie sagen dann puh!, ich nehme das auf, spinne es weiter." Als die Szene vorüber war, stöhnte Dessoir. „Aber Sie haben ja pah gesagt, statt puh, haben mir meine Nuance verdorben." „Aber ich sollte doch pah sagen." „Puh sollten Sie sagen." „Pah." „Nein puh!" Sie warfen sich das pah, puh eine Weile in erhöhten Tönen zu, endlich sagte Döring: „Pipapuhn Sie sich Ihre Komödie alleine!"

Kahle erhielt, wie in Wien Lewinsky an Mitterwurzer, an Adolf Klein seinen Fachfaller. In jener Vorstellung der Jäger spielte Klein den Amtmann. Hie Klein! hie Kahle! war lange Zeit der Schlachtruf der jungen Berliner Theaterenthusiasten, und schließlich trug Klein den Sieg davon. Ihr erklärter Liebling aber war Maximilian Ludwig, seine Verehrer bildeten einen Bund und führten seinen Namen im Wappen, auch Klara Meyer entzündete die Herzen der Jugend. Luise und Ferdinand, Max und Thekla, Ophelia und Hamlet war einer ohne die andere kaum zu denken, sie ergänzten sich auf diesem Gebiet wie Döring und die Frieb auf dem ihren. Weder in Ludwig noch in Klara Meyer loderte die Flamme hinreißender Leidenschaft, aber ihre Darstellung war von seltenem Adel, sie besaßen in hohem Maße, was man zu jener Zeit von den

Vertretern des Liebhaberfaches unbedingt verlangte: Poesie. So standen in dieser Übergangszeit die bedeutenden Darsteller des Königl. Schauspielhauses in Gruppen nebeneinander, das Ganze aber schloß sich nicht so völlig zur Einheit zusammen, wie es um jene Zeit in Wien am Burgtheater der Fall war. Eher im Lustspiel, das seinen eigenen bestechenden Lokalton hatte. Da war neben Döring und der Frieb, dem überragenden Paar, Theodor Liedtke eine führende Kraft, nicht in dem Maße Charmeur wie die Wiener Lustspiellieblhaber, aber kaustischer, schärfer, niemand verstand wie er Pointen abzuschnellen. Neben Luise Erhardt stand als jüngere Salondame Frau Keßler, die zwar nicht die Überlegenheit der Gabillon besaß, aber ein gut Teil ihrer Schalkhaftigkeit. Weicher und molliger war die Erhardt, von ihr ging Sonne aus, sie sprühte nicht, aber erwärmte. Krause, Berndal stellten auch im Lustspiel ihren Mann, der junge Vollmer regte die Schwingen. Die Grundnote des Ensembles, wie sie in Aufführungen von „Rosenmüller und Finke", im „Schritt vom Wege" am klarsten zutage trat, war schlichte Gradheit, nirgends vielleicht wurzelte das bürgerlich deutsche Lustspiel auf gesünderem Boden. Berlin hatte den Stempel Benedix, Wien Bauernfeld.

Die Besonnenheit des Berliner Publikums lernte ich während eines Brandes kennen, der in der Aufführung der Geyer Wally auf der Bühne ausgebrochen war. Die Flamme züngelte hoch empor, die Feuerwehr schlug die Stricke durch und die brennenden Kulissen fielen zu Boden. Keine Panik entstand. Alles sprang zwar von den Sitzen auf, blieb jedoch auf dem Platz. „Vorhang oben lassen!" rief man, da die Gardine sich

senkte. Nach einigen Minuten hatte die Feuerwehr den Brand erstickt, nach Verlauf einer Viertelstunde ging die Vorstellung weiter. Das war freilich vor dem Ringtheaterbrand. Nach diesem grauenvollen Ereignis war man in punkto Feuersgefahr nervös geworden. Die Sarah Bernhardt gastierte in Wien am Carltheater. Während des ersten Aktes sprang plötzlich das Publikum auf. Direktor Blasel trat an die Rampe. „Bitte, meine Herrschaften, es brandelt nur, aber es is nix los, der Gummischlauch im Kamin is angegangen, aber es is schon gut." Man beruhigte sich. Nach ein paar Minuten sprang man wieder auf. Blasel kam abermals an die Rampe. Die göttliche Sarah stöhnte und gab ihrem Mißfallen an der Haltung des Publikums lebhaften Ausdruck. Das Schauspiel wiederholte sich zum dritten Male. Blasel, der in dem wachsenden Lärm nicht sprechen konnte, entfaltete die Groteskkomik seiner Glieder, die göttliche Sarah fiel in Krämpfe...

In jener Brandvorstellung am Berliner Schauspielhaus, in der Geyer Wally, spielte Emil Drach den Bären Josef. Er verfiel später in Größenwahn und endlich in geistige Umnachtung. Im Burgtheater mußte ihm die Zwangsjacke angelegt werden, da er dort tobend eingedrungen war und behauptete, engagiert zu sein. Vor dem aber war er die Hoffnung des Berliner Schauspiels. Er war von Laube an das Königliche gekommen, spielte als Antrittsrolle den Uriel Acosta und wurde sehr gefeiert. Nach der großen Fluchszene, als die Applausstürme sich gelegt hatten, kam Botho von Hülsen auf ihn zu. Drach, damals noch frei von Größenwahn, glaubte, der Intendant wolle ihn zu seinem Erfolg beglückwünschen — war er doch, der ihn berufen,

selbst mit an dem Erfolg beteiligt — aber Hülsen sagte nur: „Ihre Schuhe knarren, sind es königliche Schuhe?"

„Nein, Exzellenz, es sind meine eigenen."

„Sie müssen künftighin königliche Schuhe nehmen."

VI.

Sommertheaterluft

Das erste Engagement. Es führte mich an das Elysiumtheater nach Stralsund. Vermittler war ein Kollege aus dem Konservatorium, Alfons Waldemar, der später an deutschen und österreichischen Bühnen sich eine angesehene Stellung machte, aber frühzeitig starb. Er war ein unternehmender, nur etwas zerstreuter Herr. Als Schüler verschaffte er sich unentgeltlichen Eintritt in das Burgtheater, und zwar auf folgende Weise: Die Logen waren alle abonniert, im heißen Sommer aber machten die Besitzer nicht immer von ihrem Anrecht Gebrauch. Oft blieb eine der Logen leer, und der amtierende Schließer schlief. Im ersten Zwischenakt huschte dann Waldemar die engen Logengänge entlang. Er öffnete dann Tür um Tür. Fand er den Platz besetzt, murmelte er ein Pardon und ging ein Häuschen weiter. Wo er das Nest leer fand, ließ er sich nieder. Eines Abends nun waren alle Logen besetzt, er hatte eine Tür nach der andern geöffnet und kam endlich an die letzte, wo er die Loge leer fand. Das war die Hofloge, unmittelbar am Proszenium. Sie unterschied sich im alten Burgtheater von den anderen Logen nur dadurch, daß außerhalb eine Draperie mit einer Krone

war, die innere Einrichtung aber bis auf bequemere Stühle überall dieselbe. Waldemar setzte sich hin und fächelte mit seinem Panamahut die erhitzte Stirn; er wußte nicht, wo er sich befand, war aber geschmeichelt, die allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen, denn alles starrte nach der Hofloge. Man riet hin und her, wer der fremde Gast denn sei, denn die Erzherzöge, die regelmäßigen Besucher der Loge, waren dem Burgtheaterpublikum wohl bekannt. Es war aber im Weltausstellungsjahr und fremde Prinzen keine Seltenheit. Allerdings einer mit dem fächelnden Panama mußte unbedingt etwas Exotisches sein. Waldemar sah an jenem Abend die Vorstellung nicht bis zu Ende. Er wurde hinauskomplimentiert, und die Prinzenrolle brachte ihm einen bösen Strafzettel, seine Laune aber focht es nicht an. Im Sommer darauf am Elysiumtheater in Stralsund engagiert, schickte er mir Depesche um Depesche, ich möchte doch hinkommen, er wollte mir dort ein Engagement vermitteln.

Als ich kam, hatte er zwar vermittelt, aber aus Zerstreutheit die Mitteilung vergessen, daß das Unternehmen inzwischen bankerott geworden sei. Schließlich spielten wir doch eine Zeitlang weiter. Der Spielplan jenes Sommertheaters und der damaligen Sommertheater zumeist, bestand aus den alten Possen des Wallnertheaters. „Drei Paar Schuhe", „Einer von unsere Leut", „Aktienbudiker", dazwischen Einakter, „Der gebildete Hausknecht", „Die verfolgte Unschuld", „Guten Morgen, Herr Fischer". Helmerding und Anna Schramm, sie noch im Zeichen ihrer furchtbaren Nettigkeit, standen damals im Zenith ihres Ruhmes; die Stücke, in denen sie spielten, gingen schleunigst in die

Provinz, überall war Komiker und Soubrette Star. Das waren freilich für Kunstjünger mit dem Rucksack voll klassischer Rollen steinige Wege, schließlich aber mußten sie beschritten werden, und der Humor half auch die Romeos der Posse ertragen, er wurde im Laufe der Begebenheiten immer mehr in Anspruch genommen. Trotz aller tiefgründigen Studien in der Theaterschule drückten doch die Kinderschuhe, man hatte noch Gehen und Stehen zu lernen.

Die Entwicklung des schauspielerischen Talentes gleicht einem Fluß, der in seinem Lauf auf Wirbel und Untiefen stößt. Erst umfängt den Kunstjünger die Sicherheit des Nachtwandlers, dann kommt ein Augenblick des Strauchelns, in dem er aufwacht. Er wird sich mit einem Male der Gefahren und Schwierigkeiten bewußt, und um die herrliche Unbefangenheit ist es getan. Dann kommt das leidige Umstellen vom Unbewußten ins Bewußte, aus diesem Prozeß erst entwickelt sich das Können; es muß ihn jeder durchmachen, wohl ihm, wenn es auf sauberen Brettern geschieht, und nicht auf den ungehobelten der Sommerbühne. Aber in einem bleibt sich die Sache gleich. Kritik und Ansprüche des zahlenden Zuschauers und des zahlenden Direktors sind eben andere als die des Freundschaftspublikums der Theaterschule und des bezahlten Lehrers.

Der Thespiskarren zu Stralsund geriet mehr und mehr auf abschüssige Wege. Gastspielfahrten nach Barth an der Ostsee und Demmin in Pommern waren Abenteuer der schwärzesten Sorte. Der Omnibus, der die Truppe beförderte, brach zusammen, der Direktor ging durch, Komiker und Soubrette suchten das Weite. Der bekannte gute Rat war teuer, ebenso wie die nicht be-

zahlten Anschlagzettel, und da die angekündigten Stücke nicht gegeben werden konnten, veranstaltete der Rest der Mitglieder musikalisch-deklamatorische Unterhaltungen, ein Zwitterding, das heute als bunter Abend sich allgemeiner Beliebtheit erfreut, damals aber gar keinen Anwert fand, trotzdem einer der Kollegen, mit den nötigen Apparaten ausgestattet, ihn mit Zauberkünsten verschönte. Das Fiasko war eklatant. Alles stob auseinander, ich geriet nach dem benachbarten Anklam, wo Direktor Töldte in Angermanns Garten seine Zelte aufgeschlagen hatte. Es war eine sogenannte reisende Gesellschaft, sie blieb auch im Winter zusammen und wechselte nur den Ort. Direktor Töldte sprach verächtlich von den landläufigen Sommertheatern und meinte, sie seien nur da, damit in den Zwischenakten das Bier der Brauereien getrunken würde, denen das Theater gewöhnlich gehört. Mittel zum Zweck, während er sogar im Sommer den Klassikern den Platz einräumte. Freilich zählte bei ihm auch die Birch-Pfeiffer zu den Klassikern. Er besaß wirkliche Kunstbegeisterung und versah an seinem Theater zwanzig Ämter. Er war sein zuverlässigster Kassierer, sein erster Regisseur, sein père noble und Väterspieler, gleichzeitig überwachte er die Garderobe und gab nach Bedarf die einzelnen Stücke heraus, half sogar beim Ankleiden. Das Bureau vereinigte sich in seiner einzigen Person, er richtete als Dramaturg die Stücke ein, entwarf den Spielplan, besetzte die Rollen und teilte sie auch persönlich aus, wie er auch persönlich die Gagen zahlte, die er wohl abgezählt in Fünfgroschenstücken jedem in die Hand drückte. Es war sein Stolz, sie pünktlich zu bezahlen, sie waren klein, wurden aber niemals, selbst bei dem schlechtesten Geschäftsgang herab-

gesetzt. Nachts, wenn er nicht schlafen konnte, schrieb er Rollen aus. Seine Arbeitskraft war ebenso groß, wie seine Spielwut. Er ließ sich keine Rolle entgehen, die in sein Fach fiel; da er aber Wert darauf legte, persönlich an der Kasse zu sitzen, richtete er die Stücke so ein, daß seine Rolle erst später einsetzte. Auch durfte er nie bis zum Schluß auf der Bühne sein, denn es war ihm ein kindliches Vergnügen, jedes Stück, sei es „Pfefferröschen", sei es „Steffen Langer" oder „Kätchen von Heilbronn" in bengalischem Rotfeuer enden zu lassen. Das zündete er mit Feierlichkeit an, persönlich. Er regierte auch persönlich die Donnermaschine, die freilich nur aus einem Wellblech bestand; mußte die aber bewegt werden, ging er ab, gleichviel, ob seine Anwesenheit auf der Szene nötig war oder nicht. Die Komödie, die auf diese Weise zustande kam, hatte ja zumeist den Charakter des Stegreifspiels, es ging bunt durcheinander; da der eine nicht gelernt hatte, hielt es auch der andere nicht für nötig, Stichworte wurden sowieso nicht gebracht; ein Schauspieler aber schwamm wider den Strom, Retty, später in Berlin und Wien engagiert, der Vater der Burgschauspielerin. Voll künstlerischen Ehrgeizes spielte er Isaac Stern, Franz Moor und Wetter vom Strahl, sang Kuplets, tanzte in den Possen, wußte seinen Part aufs Wort und hielt seinen künstlerischen Ehrenschild rein. In einem geschlossenen Theater wäre wohl manche der Vorstellungen unmöglich gewesen; so aber saßen die Zuschauer im Freien, die Bühne war dem Halbrund eines Gartenorchesters vorgebaut, der innere Raum diente als Garderobe. Die alten Bäume, die umherstanden, schüttelten gar oft ihre schweren Äste über die Grausamkeiten des

Spiels; ihr zürnendes Rauschen überdeckte die Pausen, ebenso half der zischende Wind über manche abgründige Stelle hinweg.

Aufführungen, die im Freien vor sich gehen, finden überhaupt nicht die gesammelte Aufmerksamkeit, wie sie in geschlossenen Räumen sich einstellt. Es fehlt die elektrische Spannung; die Störung geht nicht auf die Nerven, die peinliche Pause wird nicht als Ewigkeit empfunden. Auch bedarf die dramatische Handlung nicht der unbedingten Geschlossenheit. Das betrifft in gleichem Maße die modernen Naturtheater, die sich von dem in Angermanns Garten wesentlich unterscheiden, und nicht nur dadurch, daß dort die Vorstellungen abends im Kulissenrahmen und bei Beleuchtung stattfanden; das gegenwärtige, bei Tageslicht spielende Naturtheater ist bestrebt, den Sommertheaterbetrieb zu veredeln. Zwar die künstlerischen Mäntelchen, die es ihm umtut, können die Schäden nicht verhüten, die letzten Endes doch entstehen. Im Naturtheater mit seinem meist gehaltvollen Spielplan werden die Vorstellungen auch meist gut vorbereitet, aber das dort notwendige starke Auftragen in Spiel und Ton ist für die Entwicklung des Schauspielers gefährlich. Der Schleuderbetrieb mancher ehemaliger Sommertheater verdarb nun vollends den künstlerischen Charakter, warf manchen an die Klippen einer Routine, an denen sein Talent schließlich scheiterte. So wird der Sommer, so hold er ist, zwar nicht der Feind des Theaters und der Kunst, wohl aber der seiner Jünger, sie kehren Richards des Dritten Worte um und sprechen nicht vom Winter, sondern vom — Sommer ihres Mißvergnügens.

VII.

Das mittlere Stadttheater

In Posen wurde anfangs der siebziger Jahre (das große städtische Theatergebäude war baufällig) in einem Interimstheater gespielt; dorthin führte mich mein Weg. Es war nach damaligen Begriffen ein sogenanntes mittleres Stadttheater, Spielzeit Ende September bis Palmarum. Die Schäden des Pachtsystems lagen offen am Tag. Künstlerischer Wagemut war in keinem Pulsschlag vorhanden, die Berliner Schlager füllten den Spielplan, der in seinen Hauptzügen von der Operette beherrscht wurde. Damals war die seitdem so oft tot gesagte — ach, so lebendige — noch im Offenbachschen Flügelkleide, und tanzte — wie das auch später geschah — manchenorts das redende Schauspiel in Grund und Boden. Der gemischte Betrieb war immer die Schattenseite der städtischen Theaterunternehmungen, Schauspiel und Oper wahren eifersüchtig ihre Grenzen, Operette aber und Schauspiel flossen, namentlich an den mittleren Stadttheatern, in eins zusammen. Da spielte der Operettentenor — allerdings zu seinem Mißvergnügen — gelegentlich einen Granden und der jugendliche Liebhaber — gleichfalls zu seinem Mißvergnügen — tanzte in der Operette. Die Ritterstiefel blieben auch hier unausgepackt und wären vielleicht im Schrank vermodert, hätte der Direktor nicht in der „toten Saison" die berühmten Gäste aufmarschieren lassen. Da kam zuerst der innerhalb der Kulissen gefürchtete Otto Lehfeld. Er schritt als Macbeth über die Bühne, als Narciß, als König in Zopf

und Schwert. Einmal vergaß das Publikum am Aktschluß zu applaudieren. Den Schandlappen hoch! rief Lehfeld mit Stentorstimme; trotzdem keine Hand sich geregt hatte, schritt er majestätisch vor bis an die Rampe und verneigte sich. Da schlug alles in die Hände. Sie wissen jetzt, was sich gehört, sprach der Tragöde und war befriedigt. Den „Othello" müssen wir geben, meinte der Direktor. „Othello"? den schwarzen Kerl, den spiele ich nicht mehr, den mag der Friseur spielen. Aber Herr Lehfeld, wir hätten ein ausverkauftes Haus. Ausverkauft? Das wäre! Aber Sie haben in Ihrem Personal keinen Jago. Ist denn das eine so bedeutende Rolle? frug der Direktor, von denen Mißgünstige behaupteten, er sei auch des Schreibens nicht kundig. Den Othello spielte Lehfeld nicht, aber den Nathan, und da passierte ein Malheur.

Ich gab den Saladin und die Probe war flüchtig gewesen. Lehfeld hatte kommandiert: da stehen Sie auf, da setzen Sie sich. Ich Unglücksmensch stand am Abend an einer falschen Stelle auf. Es war in der großen Ringerzählung. Lehfeld stutzte. Setzen! rief er mit lauter Stimme, daß es im ganzen Hause widerhallte. Und weil ich nicht gleich gehorchte, abermals und noch lauter: setzen! Teufel, ich bin doch der Sultan, ich mache einen Gang, heuchle Imperatorenmiene und sage schließlich, mich niederlassend: sprich weiter, Nathan. Aber Nathan sprach nicht weiter, er hatte den Faden verloren. Totenstille lag über dem Haus, man hörte nur die Stimme des Souffleurs, aber Lehfeld hörte sie nicht. Er schäumte, ich dachte jeden Augenblick, jetzt sitzt dir der Tiger im Nacken. Zitternd vor Wut fing Nathan die Erzählung wieder

von vorne an, ohne auch nur einen der Einwürfe des Sultans abzuwarten. Falle Vorhang, dachte ich, das gibt ein Nachspiel! Der Vorhang fiel, der Hieb gilt als die beste Waffe, ich ging auf Lehfeld zu: „Auch als großer Künstler steht Ihnen nicht das Recht zu, mich auf offener Bühne zurecht zu weisen.“ Man halte mich, sonst bringe ich den Saladin um! Ich griff nach dem krummen Säbel, der mir an der Seite hing. Lehfeld wich einen Schritt: Von Ihrem Sultan bitte ich mir eine Photographie aus! Von Ihrem Nathan verlange ich keine! klang es zurück. Lehfeld stürmte in die Garderobe, riß den Bart herunter, wollte nicht weiter spielen. Der rundliche Direktor kam: Aber Herr Lehfeld, ich muß das Geld zurückgeben. „Meinetwegen.“ Auf Ihren Teil kommen heute dreihundertvierzehn Taler elf Groschen. „Dreihundertvierzehn Taler elf Groschen? Friseur, kleben Sie mir den Bart wieder an.“

Tags darauf war Lehfeld milde, entschuldigte sich sogar, wollte mich nach Weimar bringen. Weimar hätte so viele Theater besitzen müssen wie New-York, wären all' die Schauspieler dort untergekommen, denen es Lehfeld versprach. Er war übrigens ein Künstler von seltenen Gaben, die er freilich nicht in strenger Zucht hielt. Kraft, Leidenschaft und Größe standen ihm in auserlesenem Maße zu Gebote, aber er übertyrannte gern den Tyrannen.

Sein komödiantisches Getue im Leben war beabsichtigte Schauspielerei. An jenem Versöhnungsmorgen sprach er mit seltener Klarheit und Einsicht von sich selbst, von seinem Gastspiel am Burgtheater, an dem er die Nachfolgerschaft Anschütz' antreten sollte. Mein

Othello, kaute er — er kaute oft mehr als er sprach, war den Leuten zu wild, sie waren an die Liebhabertöne Josef Wagners gewöhnt; mein Shylok blies zu sehr in die Trompete, La Roche paßte ihn mehr dem Lustspiel an. Übrigens, dem Publikum habe ich gefallen, aber das verdammte Federvieh, die Presse. Sie hat mich behandelt wie einen mongolischen Hühnerdieb . . .

Nun war er wieder im Fahrwasser.

Nach Lehfeld kam Helmerding zum Gastspiel; es war schwer, mit ihm zu spielen, seine Komik war so überwältigend, daß man als Partner auf der Bühne oft das Lachen nicht zurückhalten konnte; auch Anna Schramm, die spätere herrliche Alte des „Königlichen" spielte damals in Posen ihre unvergleichlichen Soubrettenrollen; sie meisterte, ebenso wie Helmerding, das Kuplet, in jenen Tagen die Würze aller Possen. Beide hatten wenig Gesangsstimme, sie erzielten ihre Wirkung nicht durch Auftragen, öfters durch beabsichtigtes Fallenlassen, bedienten sich im Vortrag der feinsten Kunstmittel.

Der nächste Gast war Karl Mitell in der Blüte seiner Tage. Überschäumend von Liebenswürdigkeit und Temperament. Er war aus der Wiener Schule hervorgegangen und stellte den jetzt fast ausgestorbenen Typ des waschechten Bonvivants dar. Keine Spur von Schnodderigkeit, Grazie bis in die Fingerspitzen, trotzdem er nicht schön, eher häßlich war. Wenn sich, wie das in den französischen Modestücken vorkam, aus der Raupe des Bonvivants der Schmetterling Liebhaber entpuppte, dann floß ihm lauteres Gold von den Lippen, er wußte die Liebeserklärungen jener französischen Salonhelden in einem Schwung, in einer Wärme hinzulegen, wie es

in gleichem Schmelz nur dem jungen Sonnenthal gelang. Freilich hatte die Medaille auch ihre Kehrseite, sein Überschuß an Laune brachte oft die Mitspieler in Verwirrung, denen er zwischendurch lustige Bemerkungen zuflüsterte, auch kam er nie zu einer Probe zurecht. Gastierte er in Berlin, am Wallner- oder Residenztheater, dann brachte er als Entschuldigung vor, die Schloßbrücke sei nicht aufgezogen. Oft gingen die Vorstellungen an, ohne daß er fertig war, im „Attaché" spielte er die kurze Anfangsszene mit dem Rücken zum Publikum, er war noch nicht frisiert, hatte den Bart noch nicht geklebt, die Krawatte nicht gebunden. Die Lustigkeit hielt leider nicht bis an sein Ende vor; zuletzt spielte er bei Maurice mit einer Binde über dem einen Auge, das andere hatte er durch ein Leiden eingebüßt.

Eine Schauspielerin, die heute vollends vergessen ist, gastierte damals auch in Posen, Agnes Wallner, die Gattin von Franz Wallner, ehemals ein bejubeltes Mitglied des nach ihm benannten Theaters. Sie war Deutschlands erste Kameliendame.

Für den Kunstjünger war die Posenerzeit keine erquickliche, von einer Förderung konnte in jenem Geschäftsbetrieb nicht die Rede sein, vielfach waren nur künstlerische Handlangerdienste zu verrichten. Aus einem anderen Holz geschnitzt wie sein Kollege in Posen war der Direktor Franz Deutschinger, der damals die Stadttheater Rostock und Stralsund gemeinsam leitete. Zu ihm führte mich im folgenden Jahr ein guter Stern. Bei Deutschinger gab es eine strenge künstlerische Zucht. Er war den jungen Schauspielern ein ausgezeichneter Lehrer, er setzte seinen Stolz darein, klassische Stücke in guten Aufführungen zu geben, veranstaltete Festvorstel-

lungen mit der Wallensteintrilogie, wagte sich sogar an Uraufführungen. Später lange Jahre in Mainz, hatte er es nie auf einen grünen Zweig gebracht. Nichts weist auf die Schäden der Pachtverhältnisse besser hin, der Geschäftsmann gedeiht, der Künstler zieht den kürzeren. Ob das Theater gedeiht, wurde oft nicht gefragt, wenn der Pächter die Pacht nur pünktlich zahlte; in unseren Tagen sieht man dem Kunstpächter schärfer auf die Finger, die Städte setzen mehr und mehr ihren Ehrgeiz darein, die Theater in eigene Verwaltung zu nehmen, sind auf die Erfüllung der künstlerischen Aufgabe bedacht; es vollzog sich — noch vor dem Ausbruch der Revolution — eine Restauration. Nicht wie ehedem gibt man ein Theater einem Leiter in die Hand, wie dem in Posen, der zwar auch Restaurateur gewesen, aber — Bahnhofsrestaurateur.

VIII.

Die Hamburger Stare

Das Stadttheater in Hamburg stand Ende der siebziger Jahre als eine theatralische Merkwürdigkeit da, die Oper war schlecht besucht, im Schauspiel gab es beständig ausverkaufte Häuser. Riesengagen waren für den Opernstar gebräuchlich, Pollini war der erste, der sie auch im Schauspiel einführte, er gewann sich dadurch erlesene Kräfte. Ludwig Barnay, Franziska Ellmenreich, Siegwart Friedmann waren ein Dreigestirn von bezwingender Anziehungskraft. Barnay auf der Sonnenhöhe seiner Kunst, die Ellmenreich

im Glanz ihrer jugendlichen Anmut, Friedmann, der etwas später hinzutrat, ein Proteus der Vielseitigkeit. Auf eine Empfehlung Max Stägemanns, des späteren Leipziger Direktors, der mich zufällig in Rostock gesehen, nach Hamburg berufen, lernte ich schon im Winter vorher das dortige Theater kennen; ich sprang häufig in der Rolle des Rudenz ein, Schillers Tell war ein Zugstück des Stadttheaters, und wurde stets bei geräumtem Orchester gespielt. Wie riß ich Aug' und Ohren auf, als ich zum erstenmal im Rahmen einer großen Bühne auftrat. Ausstattung! Apparat! Kostüme, alles nach Meininger Muster, der Chor eine wirkliche Volksmenge, nicht bloß die paar Männeken wie in Rostock. Und Barnay als Tell! Man rechnete später Barnay zur alten Schule, damals erschien er mir als ein Neuer, Moderner. Er achtete der Verse nicht und warf weite Strecken wie Prosa hin. Es war schon alles da. Genius loci. Der große Reinecke aus Schröders Schule, Schröder selbst sind gewiß nicht anders verfahren, wie denn überhaupt die Schauspielkunst in ihrer Ausübung einem ständigen Wandel unterworfen ist. Auf den Wellenberg der pathetischen Darstellung folgt die Tallinie Realistik und umgekehrt, auf den Naturalismus das erwachende Verlangen nach Klangreiz und Tonschönheit. Standpunkt der Gegenwart. Barnays Tell war ein Vorläufer jener Bewegung, die in der bekannten realistischen Aufführung von „Kabale und Liebe" bei Brahm ihren Höhepunkt, aber auch ihre Ablehnung fand. Zog sich damals Rittner als Ferdinand bei den Worten: ich verwerfe dich, ein deutscher Jüngling, langsam die Handschuhe über die Finger, so legte sich Barnay als Tell während

des Monologs etliche Male indianergleich auf die Erde, um im Hufschlag seines Pferdes den herankommenden Geßler zu erspähen. Realistische Forderungen dehnte er auch auf die Proben aus. Während der Schußszene war er plötzlich verschwunden. Wo ist Barnay? Der Theaterdiener sucht ihn. Er steht vor der Tür und raucht eine Zigarette. Zurückgerufen schmunzelt er: „Nun aber ist der Tell ein starker Mann", wenn ihn die Knechte nicht fest genug binden, reißt er eben aus...

Interessant war auch Barnays Mark Anton, in dem er weniger den Helden als den Komödianten betonte, ein Zugstück aber des damaligen Hamburger Schauspiels war Freytags Graf Waldemar. Barnay in der Titelrolle, Friedmann als Udaschkin, die Elmenreich Gertrud, gleichsam für die Aufgaben geschaffen. An der Tatsache dieses ehemaligen Erfolges zeigt sich auch der Wandel im literarischen Geschmack. Als Graf Waldemar anläßlich der Hundertjahrfeier von Freytags Geburtstag da und dort wieder aufgenommen wurde, schien das Stück verstaubt, hohl, verblaßt, man begriff die Väter nicht, die sich daran begeisterten. Freilich fehlt dem aus einer bestimmten Zeitströmung geborenen Drama auch die Gattung von Schauspielern, die ihm gerecht werden konnten, im Hamburger Dreigestirn fanden sie sich vereinigt. Die Elmenreich war in ihren Mädchenrollen nicht nur von bestrickender Anmut, sie besaß auch Geist und Gestaltungskraft. Emilia Galotti wurde durch ihre Darstellung geradezu kommentiert. Im Lessingschen Sinne, der vom Schauspieler verlangt, daß er gelegentlich für den Dichter denken soll. Im Spiele der Ellmenreich spiegelte sich der verheerende Eindruck, den der Prinz auf Emiliens Sinne

gemacht, man begriff die Gewalt, die sie dem Tod entgegentrieb. Auch ihre Desdemona und Ophelia waren nicht von der landesüblichen Bleichsucht, für die Heroinen aber fehlte die Breite der Pinselführung. Siegwart Friedmann dagegen stellte in allen Fächern seinen Mann; ich habe ihn früher in Wien und später am Deutschen Theater in Berlin gesehen, weder hier noch dort erreichte er die Höhe seiner Hamburger Leistungen. Seiner künstlerischen Erziehung gemäß unterwarf er sich gern und willig den Forderungen einer strengen Ensemblezucht, seine Natur aber lechzte nach Solospiel. Er war am glücklichsten, wenn er Alles spielen konnte, Mittelpunkt war. Dazu bot ihm Hamburg Gelegenheit. Conrad Bolz, Königsleutnant, Jago, Richard III.: Erfolge, die mitunter ihre Schatten warfen in die Künstlerfreundschaft Barnays und Friedmanns. Die Starsucht trieb freilich manchmal wunderliche Blüten. Friedmann wollte als Geßler zu Pferde kommen. Bei uns kommt der Geßler nicht zu Pferde, erwiderte Wilhelm Hock, der Regisseur. Wenn ein Siegwart Friedmann den Geßler spielt, kommt er zu Pferde! Pollini mußte geholt werden, um die Entscheidung zu fällen. Ein andermal hatte der Page mit dem Giftbecher Barnay-Hamlet angelächelt, darüber kam es zwischen Hock und Barnay zu Zwistigkeiten, die bald zum Duell geführt hätten.

Hock war ein Regisseur von verblüffender Routine. Ob große Oper, Schau- oder Lustspiel, er ordnete alles aus dem Handgelenk; er brauchte weder Buch noch Vorbereitung, es hätte ihm auch die Zeit dafür gefehlt; neben der Ober-Regie in Schauspiel und Oper trat er auch in großen Rollen auf, nachmittags gab er

dramatischen Unterricht und nachts unterhielt er durch seine Erzählungen und Schnurren die große Tafelrunde im Hotel Waterloo. An den seltenen Malen, wo ich ihr beiwohnte, hing ich an seinem Munde. Wie sich der Mensch doch verändert! Als ich nach Jahren in Frankfurt a. M. einen Gasthof betrat, saß Hock mitten in einer großen Gesellschaft zufälligerweise an einem Nebentisch. Wie damals in Hamburg führte er das große Wort, erzählte, renommierte, schauspielerte — wie schal erschien mir das alles, ich drückte mich.

Pollini hätte es vielleicht ganz gern gesehen, wenn die Rivalität Barnay-Friedmann sich zu einer Gegnerschaft Emil Devrient-Dawison ausgewachsen hätte, das wäre geschäftlich von Nutzen gewesen, dazu kam es aber nicht. Der Stachel stumpfte sich immer wieder ab, da sie einander nicht auf den Fuß traten; nicht wie Possart, der Lehfeld einmal auf einer seiner Gastspielfahrten abgelöst hatte, vor ihm am gleichen Orte war; Possart hatte große Geschäfte gemacht, Lehfeld — kleine. Als anläßlich einer genossenschaftlichen Zusammenkunft in Weimar Possart Lehfeld vorgestellt wurde, fragte dieser mit erstaunten Brauen: auch beim Theater? . . . .

Das Starsystem war die Schattenseite des blühenden Hamburger Schauspiels. Das Altonaer Stadttheater wurde damals eröffnet und dem Hamburger angegliedert. Die Eröffnungsvorstellung war „Egmont", aus diesem besonderen Anlaß hatte Barnay den Oranien übernommen, den sonst Golden spielte. Das Stück wurde dann in Hamburg gegeben, die Rolle des Oranien erhielt Arnau, der neu vom Wiener Stadttheater gekommen war. Man hatte vergessen, Golden von der Umbesetzung zu benachrichtigen.

Als es zur Probe kam, traten zwei Oranien auf, sie stritten noch um den Vorrang, als Barnay melden ließ, er wolle am Abend spielen; so gab es drei Oranien, aber keinen Alba, denn Friedmann hatte abgesagt, und Golden, der ihn hätte vertreten können, pochte auf den Oranien. In ihrer Art zu probieren waren Barnay und Friedmann grundverschieden. Jener deutete seine Absichten nur an, Friedmann gab auf jeder Probe sich voll aus und erschöpfte vielleicht dadurch frühzeitig seine künstlerische Kraft.

Im Gegensatz zu dem Starsystem des Stadttheaters bestach das Thaliatheater unter Maurice durch die lückenlose Geschlossenheit seines Ensembles. Es hielt im Lustspiel, das es vornehmlich pflegte, die Mitte zwischen Wien und Berlin, traf die einfache Note guter Bürgerlichkeit mit der gleichen Frische wie die komplizierte des französischen Sittenstückes, das gleichfalls gegeben wurde. Die Einzelkräfte hielten sich die Wage, besonderer Beliebtheit erfreute sich der vornehme Bonvivant Dr. Hübner, damals aber bereits kränklich und auf dem absteigenden Ast, die Alten dagegen Baum, Hungar, Görner auf voller Höhe, ebenso Eugen Stägemann, der spätere Direktor in Düsseldorf, als bestechender Liebhaber.

Was die schönere Hälfte des Personals anbelangt, so hatte Maurice immer das Glück, besondere Talente zu besitzen, ehedem die Raabe, die Schneeberger; eine ihrer würdige Nachfolgerin, eine Schauspielerin von taufrischem Naturell und bezwingender Anmut war Klara Horn. Sie starb zu früh, um berühmt zu werden, in jungen Jahren, und ganz Hamburg trauerte an ihrer Bahre, wie weiland an

der Charlotte Ackermanns. Außer Klara Horn wirkte damals noch die jugendliche Barkany am Thaliatheater und Klara Heese, die spätere Salondame in Wien und München.

Von den Opernkräften des Stadttheaters gewann Eugen Gura mein Herz, er war wie sein Stimmkollege Beck in Wien, ein Sängerschauspieler Ia, wie auch Niemann es war, der damals in Hamburg gastierte. Niemanns Tannhäuser steht im Buch der Geschichte, sein Josef besaß eine Hoheit, wie ich sie, gleich schlicht und absichtslos, nur bei dem inbrünstigen Christusdarsteller Mayr in Oberammergau wiederfand. Gura als Wotan vergeistigte den Gott. Wohl wirkt der Sängerschauspieler mit den gleichen Mitteln wie der redende, doch in anderer Anwendung, und weit mehr gebunden. Gestikulation und Mienenspiel sind bei jenem im Bann des gesanglichen Ausdrucks; hier Individualität zu sein ist nur von den Auserwählten den Auserwähltesten beschieden.

IX.

Bade- und Kurtheater

Den Theaterwintern Rostock und Hamburg war als Ouvertüre je eine fröhliche Sommerspielzeit vorgelagert. Von Rostock führte mich ein ehrenvoller Ruf an das Theater am Gesundbrunnen in Helmstedt, vor Hamburg an das Kurtheater in Ems. Das eine Theater ist ein Unikum, das andere war es in damaliger Zeit.

Das Helmstedter liegt im Wald, und da außer dem Badehotel sich keine Niederlassung am Brunnen befindet, so wohnen Männlein wie Weiblein im Theater, sozusagen in ihren Garderoben. Sie kleiden sich auf ihren Zimmern an, schminken sich dort, haben ihre Petroleumkochmaschinen im Flur stehen, die Anstandsdame in Puder und Reifrock rührt die Suppe um, und ihr Gemahl in Schnallenschuhen und Zopfperrücke klopft und salzt das Rindfleisch. Die Naive, als Kostkind angenommen, schält im Pagenkostüm die Kartoffeln. Klingelzeichen, scharf und gellend, rufen von den häuslichen Vorgängen und Geschäften zur Probe und auch zur Vorstellung, die schon um fünf Uhr nachmittags beginnt. Denn das Publikum strömt aus den entferntesten Gegenden herbei und will bei Zeiten wieder daheim sein, kommt zu Fuß und mittels Omnibus von Helmstedt, das etwa eine Stunde weit vom Bade liegt, zu Roß und Wagen aus den benachbarten Weilern, Dörfern und Rittergütern. Das gibt ein Gewirre von Pferden und Geschirren, neben dem eleganten Landauer steht der Leiterwagen, schwerfällig rumpelt die altehrwürdige Postkutsche. Räder waren damals noch nicht im Umlauf. Wie in anderen Theatern eine Ablage für Kleider, befindet sich hier eine Stallung zum Einstellen der Pferde und ein großer Schuppen für das Unterbringen der Gefährte.

In das Getute der sechsköpfigen Badekapelle knallt die Peitsche, brüllt das Schreien der Kutscher; die Gäule wiehern und stampfen, als ob sie es wären, die voll Ungeduld den Beginn der Vorstellung erwarten. Erst, wenn diese in Gang, kommt das Jahrmarktstreiben zur Ruhe.

Das Theatergebäude selbst ist ein altehrwürdiger, massiver, nur bereits etwas brüchiger Bau, der seine Geschichte hat. Klingemann gab von Braunschweig aus dort Vorstellungen, Niemann betrat in seinen Anfängen die nun etwas morschen Bretter; ehedem als das Hasardspiel noch zugelassen war, versammelte sich in Helmstedt die elegante Welt. Jetzt ist das Theatergebäude der einzige Zeuge ehemaliger Herrlichkeit, ein altes Gemäuer in der es umgebenden stillen Welt, um das sich der Wald dicht und meilenweit breitet. Wohnen die Schauspieler wie Mönche in ihren Zellen, denn der dem Einzelnen zugewiesene Raum weist nur Bett und Tisch und ein paar Stühle auf, so residierte der Direktor im Badehotel. Sein Konterfei darf in der Galerie der direktorialen Charakterköpfe nicht fehlen. Theaterdirektoren sind stets in irgendeiner Weise interessant, da sie aus den verschiedensten Ecken auf ihren Posten kommen und mannigfaltigste Physiognomien zeigen. Der damalige Direktor in Helmstedt hieß Wihrler und hatte Falstaffs Rundung und Fülle, nicht aber seine Lebendigkeit, denn er schlief, schlief beständig, des Morgens auf dem Regiestuhl und während der Vorstellung in seiner Loge. Nur an der Mittagstafel schlief er nicht. Er kam dann meist auf Regensburg zu sprechen. Dort hatte er jahrelang den Direktionssessel inne. Mit dem Publikum war er nicht zufrieden gewesen. Aber mit den Prälaten. Die Gastmähler! Die Suppe ließ er vorübergehen, von den Forellen nahm er die kleinste, die geistlichen Herren wunderten sich; dem Braten tat er wenig Ehre an, nahm von der Gans nur einen Bügel, die geistlichen Herren schüttelten den Kopf; die Mehlspeise rührte er gar nicht

an, die geistlichen Herren waren sprachlos. Aber zuletzt kam das Spanferkel! Da konnten die geistlichen Herren nicht mehr, er aber stellte seinen Mann. In seliger Erinnerung schlossen sich ihm dann die Äuglein.

Auch in Barmen war er Direktor gewesen und man erzählte sich von ihm folgendes Stückchen. Das Theater brannte, er als Direktor hatte seine Wohnung im Theatergebäude. Sein Kind ist im brennenden Hause. Er eilt hinauf es zu retten, es gelingt ihm. Nach dem Kind wird er selbst im Rettungsschlauch herabgelassen. Als er wohlbehalten unten ankommt — schläft er. Daß diese seine Eigenart nicht befeuernd auf sein Personal wirkte, lag auf der Hand. Es herrschte überhaupt weniger Kunst- als Naturbegeisterung. Alles lag in den Wäldern, sammelte Pilze und Blaubeeren und ließ sich von Apoll und den neun Musen nicht stören. Lessings Spruch: Wenn Kunst sich in Natur verwandelt, dann hat Natur mit Kunst gehandelt, fand hier seine eigenartige Auslegung. Oskar Justinus ließ ein Stück aufführen und lud hinterher die Mitwirkenden zur Waldmeisterbowle. Nächtlicherweile, im Buchendom wurde der Dichter gefeiert, Fackeln umschwelten die ragenden Stämme, Rehe guckten neugierig aus dem Dunkel, auf den Moosboden warf der Mond seine Schatten und der Sommernachtstraum ging in freier Bearbeitung in Szene.

Diesem Ausflug ins Gemischtsprachige folgte, ehe die Fahrt nach Hamburg ging, ein unfreiwilliges Gastspiel in Braunschweig. Dort war ein befreundeter Kollege an Holst's Sommertheater als Leiter und Regisseur engagiert; die Durchreise gab Gelegenheit, ihn zu begrüßen, und auch das herzogliche Hoftheater in

ein paar Vorstellungen kennen zu lernen. Maria Stuart war von mehr als durchschnittlicher Güte, die beiden Königinnen konnten sich sehen lassen, Rüttiger als Mortimer, Schwerin als Leicester bewährten sich als die trefflichen Helden des Hoftheaters. Im Lustspiel war der alte Berdt der Döring Braunschweigs, der Vorgänger des im Sommer dieses Jahres verstorbenen „alten" Heinemann.

Meinen Freund in Holst's Sommertheater fand ich in Verzweiflung. Es war ein Episodenspieler durchgegangen, gerade an einem Tage, wo auswärts auch eine Vorstellung stattfand und das Personal geteilt werden mußte. In dem einaktigen Lustspiel fehlte ein Diener, der eine wichtige Meldung zu bringen hatte, und in dem damals sehr beliebten Stück Hirsch in der Tanzstunde „Eins, zwei, drei, an der Bank vorbei" der Tanzmeister. Ob ich aus Freundschaft und gegen ein Honorar die Kleinigkeiten übernehmen wolle? Die Freundschaft für den Kollegen, nicht minder das Honorar gab den Ausschlag. Ich sagte mit der Bedingung zu, als Herr „Helfer" zu figurieren; aber, o Schreck, als ich den Theaterzettel las, brachte er meinen Namen fettgedruckt, als Gast vom Hamburger Stadttheater: ein Diener und ein Tanzmeister! Pollini, höchst ehrgeizig und bedacht auf das Ansehen seines Theaters, hätte sich, würde ihm der Zettel zu Gesicht gekommen sein, die Haare gerauft und mich an die Luft gesetzt haben. Offenbar war der wildgewordene Druckfehlerteufel oder ein direktorialer Geschäftskniff im Spiel, man hatte aber gewaltig daneben geschossen. Trotz dieser pompösen Ankündigung blieb am Abend das Theater beschämend leer.

Weit anderer Art war das Kurtheater in Ems, eine wirkliche Kunststätte, aber eine kleine, sehr kleine. Damals. Jetzt hat das Theater sein eigenes schmuckes Haus, ehedem wurde es abendlich in einer Ecke des Kursaales aufgerichtet, und stets nach dem Spiel wieder abgebrochen. Mehr als drei Personen konnten nicht gleichzeitig auf der Szene sein. Das Interessanteste an diesem Miniaturtheater war seine erlauchte Zuhörerschaft. Die ehrwürdige Gestalt des alten Kaisers fehlte an keinem Abend an seinem Platz, ihm zur Seite, solange sie in Ems weilten, sein ihm ergebener Freund, Zar Alexander II. Knapp vor uns Spielenden saßen die beiden Monarchen unmittelbar vor der Bühne auf einem kleinen Sofa, nicht in Uniform, im schlichten Zivil, man konnte mitunter eines der Worte hören, das sie wechselten; in geringem Abstand hinter ihnen befand sich das übrige Publikum. Kaiser Wilhelm liebte die kurzen einaktigen Stücke, andere waren auf der kleinen Bühne auch nicht aufzuführen. Auf den deutschen Einakter folgte gewöhnlich ein anderer in französischer Sprache. Darum befanden sich auch in der engen winzigen Garderobe deutsche und französische Schauspieler nebeneinander. Die Franzosen konnten kein Wort deutsch, es gab die drolligsten Auseinandersetzungen mit Friseur und Ankleider. „Gleich sollst du ihn ja bekommen, den Moustache, du wälscher Spitzbube," sagte der fidele rheinische Haarkünstler. Der Franzose, eine Höflichkeit vermutend, antwortete: „Merci, merci!" Mitunter gab es aber auch erregte Aussprachen. Einer der Franzosen hatte in der Posse einen Greis zu spielen, dem sich das Haar sträubt. Er bestreut die Perrücke mit Puder und tauchte sie zum Schrecken des Friseurs,

dessen Eigentum sie war, in das Waschbecken. Diplomatische Unterhandlungen mußten die Fehde schlichten. Einer der älteren deutschen Schauspieler gab einem französischen Anfänger Unterricht im Schminken. Dem Deutschen ging dabei nicht sein Latein, wohl aber sein Französisch aus, er schnappte nach Worten wie ein aus dem Wasser gezogener Fisch nach Luft. Ein spöttischer Kollege pfiff die Melodie: So'n bißchen französisch, das is doch gar wunderschön . . .

In die Lustspieltage von Ems fiel der Schatten einer Tragödie. Eine junge Schauspielerin, die kaum acht Tage dem Ensemble angehörte, hatte sich auf einer Anhöhe im Wald erschossen. Warum? Niemand hat es erfahren. Man fand sie im weißen Kleid, Blumen im Haar und an der Brust, den Revolver in der starren Hand, den Abglanz eines Lächelns im Gesicht. Sie hat Hedda Gabler, das damals noch nicht geschrieben war, voraus geahnt, sie ist in Schönheit gestorben.

Der Direktor des Kurtheaters war Emil Neumann, der auch eine Zeitlang das Berliner Residenztheater leitete. Man sah ihn selbst an den heißesten Tagen nie anders als im Bratenrock und Zylinder. Er führte, da die Truppe zweisprachig war, gern sein elegantes Französisch spazieren.

X.

Das „große" und „kleine" Hoftheater

Nichts ist für den Schauspieler schrecklicher, als eine Vorstellung zu versäumen. Dem Pflichtgefühl des

Standes stellt es das beste Zeugnis aus, daß solch eine Versäumnis sich nur selten ereignet. Beinahe wäre es mir passiert. Ich erhielt von der königlichen Generaldirektion der sächsischen Hoftheater die Einladung, mich dem Grafen Platen vorzustellen. Ein spielfreier Tag und zwei Nächte wurden zur Reise benutzt. Nach Hamburg zurückgekommen, folgte ein — kleiner Mittagsschlaf der Strapaze, dem Erwachen aber ein panischer Schreck. Nacht war's und der Theaterdiener stand vor mir. Das heißt, gesehen habe ich ihn nicht, er rüttelte nur. Um Gotteswillen, wo bleiben Sie? es ist sieben und die Vorstellung beginnt. Hinunter auf die Straße und in eine Droschke springen, war eins, weil sie aber zu langsam fuhr, aussteigen und neben ihr her laufen, war zwei, im Theater schon einen Kollegen für die eigene Rolle angezogen finden, war drei. Trotzalledem noch fertig werden und auf das Stichwort auftreten, ein Zauberkunststück, das nur mit Unterstützung von drei Theaterdienern, sechs Ankleidern, einem Friseur und seinen beiden Gehilfen zustande kam. Schon diese Einleitung war für das nun folgende Gastspiel am Hoftheater in Dresden kein gutes Omen. Es war alles in allem ein Durchfall. Für den jungen Helden und Liebhaber hatten eben die Grazien nicht lange genug an der Wiege gestanden. Als ich überdies beim Abschiednehmen die damals schon ausgetretenen Stufen im Hause der Generaldirektion in der Schößergasse hinunterstieg, begegnete mir Apoll in leibhaftiger Gestalt, aber in schwarzem Frack und weißer Binde. Es war der junge Adalbert Matkowsky, den der Regisseur Marks eben in die Schule nahm. Gegen Olympier kann man nicht an.

Man spielte damals in Dresden zwischen dem Brand und der Vollendung des neuen Baues in dem am Zwinger gelegnen hölzernen Interimstheater, die schauspielerische Kunst aber stand trotzdem auf keiner Zwischen-, sie stand auf einer hohen Stufe. Dettmer, Porth, Jaffé, Dessoir (der Sohn), die Ulrich, die Haverlandt bildeten ein stolzes Ensemble. Dettmer sah ich schon in Wien, gelegentlich seines Gastspiels am Laubeschen Stadttheater. Er trat in dem alten Schauspielerstück auf: Richard Wanderer, sang die darin eingeflochtenen Lieder zum Entzücken, war noch aus jener Zeit, in der ein Schauspieler gleichzeitig Sänger sein mußte. Dettmer hatte noch den Don Juan gesungen. Auch im Lustspiel ein Held, ohne jede Spur von Pathetik, klang seine Sprache wie Musik, ein Glockenton, der auch in Berlin bezauberte, als Dettmer in der Rolle des Grafen Dunois für den erkrankten Maximilian Ludwig auftrat. Dettmer sah sich an der Dresdener Bühne durch Carl Porth ergänzt, der seine Helden aus härterem Holz schnitzte. Jaffé war nicht wie sein Vorgänger Dawison der dämonische Charakterspieler, aber von einer Feinheit, einer Klugheit, die beispielsweise eine Nebenrolle wie Domingo im Carlos zur bestechenden Hauptrolle erhob. Der Sprachglanz Dettmers hatte auf die Ulrich abgefärbt, mit ihm vereinigte sich in ihrer Diktion die Überlegenheit Jaffés. Schon damals spielte das königliche Schauspiel wie in späteren Jahren, wohin es ganz damit übersiedelte, am Albert-Theater in der Neustadt. Dort sah ich die Niemann-Raabe in der Jugendblüte ihrer Glanzrollen, Grille, Margarete in den Hagestolzen.

Ein angenehmer jugendlicher Liebhaber, zugleich

Regisseur, war Richelsen, er zog sich indes frühzeitig vom Theater zurück. Sein verschollen gewesener Bruder suchte ihn auf, anscheinend verarmt, heruntergekommen, sah sich aber von Richelsen mit warmem Herzen aufgenommen. Die Maske war nur eine Prüfung, der Bruder entpuppte sich als Nabob und setzte Richelsen zum Erben ein. Gartenlaubenromantik. Ein Trik des Rührstücks, der hier zum Erlebnis wurde.

Die Krone des damaligen Dresdener Schauspiels war neben der Charakteristikerin Franziska Berg die unvergeßliche Bayer-Bürk, eine Künstlerin von ungemein starker Natürlichkeit; Winger, ein Väterspieler, kernig und vom alten Schlag war eben gestorben.

Auf das Stadttheater in Hamburg folgte das großherzogliche Hoftheater in Oldenburg, keine Hochschule der Schauspielkunst, aber eine gediegene Mittelschule. Für keinen Künstler sind neben der guten Kinderstube Umgang und Erziehung so wichtig, als für den Schauspieler. Sein Talent beruht nicht in der Fähigkeit nachzuahmen, wohl aber aufzunehmen, Eindrücke in sich aufzusaugen und zu verarbeiten — in seiner Person, denn seine Person ist das Material für sein Kunstwerk. Die Talente an sich sind im Durchschnitt nicht so verschieden, als es vielleicht den Anschein hat, die Entwicklung aber, die sie nehmen, hängt zwar von ihrem Fleiß, jedoch nicht minder von der Umgebung ab, in der sie künstlerisch aufwachsen. Die großen Theater mit den ragenden Künstlern sind die Museen, durch die der Kunstjünger bewundernd schreitet, seine Technik aber ist noch nicht genügend entwickelt, um mit den Meistern Schritt zu halten; heftet er sich dennoch an ihre Fersen,

dann wird er Kopist, Motto: wie er sich räuspert und wie er spuckt usw. So sprachen die falschen Lewinskys im Grabeston, die falschen Hasen im Diskant und die Sonnenthäler glucksten und schluchzten, aber ihres Geistes hatten sie keinen Hauch verspürt.

Das großherzogliche Hoftheater in Oldenburg wies keine hervorragenden Künstler auf, aber es pflegte einen durchaus gehaltvollen Spielplan; da nicht täglich gespielt wurde, konnte ausreichend probiert werden. Ha, welche Lust Soldat zu sein, da die dicksten Rollen nur so ins Haus flogen. Stets Titelheld, Othello, Hamlet, Tell, Uriel, Hans Sachs von Deinhardstein und Johannes Gutenberg von der Birch. — Arthur Kraußneck, schon in frühester Jugend Heldenvater, war der damalige Wallenstein der großherzoglichen Bühne, ihn löste Ludwig Zimmermann ab, der gegenwärtige Direktor in Düsseldorf. Heinrich Hacker, jetzt Regisseur in Darmstadt, schüttelte in Oldenburg als Mortimer ein blondes Mähnenhaupt. Es waren für uns Junge, gewinnbringende Semester. Der Spielplan stand auf Wochen hinaus fest, an ihm durfte nicht gerüttelt werden, somit ergab sich die Möglichkeit des gründlichen Studiums der zu lösenden Aufgaben. Das ist der Verderb so vieler Theater und mit ihm der Verderb der an ihnen wirkenden Schauspieler, daß von der Hand in den Mund gewirtschaftet wird. Heute wird die Rolle ausgeteilt, morgen ist die Probe und in acht Tagen ist das Stück. Wo bleibt da Zeit und Möglichkeit zur Vertiefung, zur Ausgestaltung? Dieser Schlendrian einer unkünstlerischen Geschäftsführung war — ist leider noch vielfach Brauch und Sitte, er hat seinen Grund in der Bequemlichkeit mancher Direktoren, auch

in der vorgefaßten Meinung, kein Schauspieler packe die Rolle eher an, als die angesetzte Probe ihn zum Lernen zwingt. Man hat ihrer — allerdings.

Die Verhältnisse in Oldenburg waren patriarchalisch. Der Regisseur, in dessen Hand die gesamte Leitung ruhte, war ein gediegener, alter Praktiker, Friedrich Wolteredt. Haar und Bart pechschwarz, betonten aufs Nachdrücklichste: Rüstigkeit. Als er dann gegen widrige Winde ankämpfen mußte und den Platz räumen sollte, ging die Farbe aus, und er wies wie Wallenstein auf sein greises Haupt. Das großherzogliche Paar besuchte jede Vorstellung, blieb dem inneren Getriebe des Theaters aber durchaus fern. Das hinderte eine Soubrette nicht, um eine Audienz nachzusuchen, der Silberfranzl wegen, die sie spielen wollte — Königliche Hoheit lächelte und meinte, er wisse in der Possenliteratur nicht Bescheid.

Das Leben in der kleinen Residenz glich in seiner Gleichmäßigkeit einer Uhr; man wußte genau, um die und die Zeit traf man den und den Spaziergänger an der gleichen Stelle. Herren und Damen, die der großherzoglichen Equipage begegneten — und man begegnete ihr täglich — blieben, soweit sie Eingeborene waren, auf der Straße stehen und machten den Hofknix.

Es stand noch das alte Haus, das in seinem klobigen Äußern eher einer Hauptwache als einem Theater glich. Zuschauerraum, Bühneneinrichtung waren durchaus achtzehntes Jahrhundert, bis auf die Öllampen, die allerdings schon durch das Gaslicht ersetzt waren. Die Beleuchtungskammer, jetzt ein Maschinenraum mit hundert Hebeln, war im alten Oldenburger Theater ein Kämmerchen mit einem Gasometer,

wie man ihn jetzt in den Haushaltungen findet. Darin waltete mit Eifer der Beleuchtungsinspektor, der gleichzeitig Schauspieler war. Er hieß Grube und hatte in seiner Jugend noch mit Ludwig Devrient gespielt; wenn sich in der Bierkirche, seiner Stammkneipe, die Zuhörer um ihn sammelten, dann streifte er die Ärmel hoch und zeigte der erstaunten Menge die Stelle, wo er damals als Daniel in den „Räubern" im Spiel mit Ludwig Devrient blaue Flecken bekommen hatte. Zuweilen kollidierte seine schauspielerische Tätigkeit mit seinem Amt als Lichtbringer. Einmal spielte er einen Leibarzt, der eine wichtige Meldung zu bringen hatte; er war eben in seiner Kammer beschäftigt, eine brüchige Gasröhre mit rotem Menning zu verkleben, da rief der Inspizient: Grube, auftreten! Das Stichwort fiel bereits; die Arme bis zum Ellbogen blos, über und über voll roter Farbe stürzt er auf die Bühne: „Majestät, eben wurde Euch ein Sohn geboren...."

XI.

Hassenreuters Urbild

Die Stadttheater im Elsaß standen zu Anfang der achtziger Jahre unter der gemeinsamen Direktion von Alexander Heßler. Gleich der deutschen war auch eine französische Schauspielergesellschaft vorhanden; befand sich die deutsche in Metz, kam die französische nach Straßburg und umgekehrt, mit Zuhilfenahme der Oper spielte man auch zwischen Colmar und Mühlhausen Kämmerchenvermieten. Die Theater waren reichlich

subventioniert, städtisch und auch von seiten des Staats, das Unternehmen hatte etwas Großzügiges, sicher aber sein Direktor, den der Schauspielerwitz auch Alexander den Großen benamste. Gerhart Hauptmann hat ihn in der Figur des Theaterdirektors Hassenreuter in den „Ratten" trefflich konterfeit. Von welch außerordentlicher Schärfe Hauptmanns Beobachtungsgabe ist, wie groß seine Fähigkeit, das Modell zur Figur zu runden, wurde mir im besonderen Maße klar, als ich das Stück in der Aufführung kennen lernte. Ich sah es viele Jahre nach der Straßburgerzeit in Berlin, es war mir bis dahin unbekannt geblieben, auch wußte ich damals nicht, daß Hauptmann zu Heßler in persönlicher Beziehung gestanden, daß er eine Zeitlang sein Schüler war. Reicher, der den Hassenreuter gab, erschien nicht in Heßlers Maske, vermutlich weil er ihn nicht gekannt hatte, er besaß auch nicht seinen Tonfall, dennoch rief ich nach der ersten Szene aus: das ist Heßler, wie er leibt und lebt! Seine Redewendungen, seine Gedankengänge, seine Blitze, alles bis aufs Haar getroffen. Heßler trug inner- und außerhalb seines Amtes eine Imperatorenmiene zur Schau, unter buschigen Augenbrauen funkelten Feuerblicke auf seine Umgebung, sein Temperament ließ ihn nie zur Ruhe kommen. Die Proben leitete er meist nur bis zur Hälfte, dann rief er, als ob es brennt: Mathes! in die Kulissen. So hieß sein Regisseur, der mußte die Probe zu Ende führen. Sein Rufen erklang, wie er nur den Fuß ins Haus setzte, durch alle Räume. Telle! rief er den Bureauchef, Träbert! den Theaterdiener, bei ihren Namen den Garderobeninspektor, den Theatermeister usw., alle mit einem Aufwand von Organ, der seinem

Herrenbewußtsein den nötigen Ausdruck gab. Er trat auch als Schauspieler auf, aber merkwürdig, sein Temperament, das im Leben loderte, zündete auf der Bühne nicht. Der Fall ist öfters zu beobachten. Er spielte nur Paraderollen, Königsleutnant, Franz Moor, Nathan, und immer die nämlichen. Eines Tages befand ich mich am Postschalter, als der Theaterdiener dem diensttuenden Beamten etliche Freibillets anbot. „Gehen Sie mit den Eintrittskarten hausieren?" fragte ich erstaunt. Der Theaterdiener, sonst, wie es sein Amt erheischt, ein verschwiegener Mann, war unwirsch geworden, denn der Postbeamte machte Schwierigkeiten und wollte die Billette gar nicht nehmen. „Wenn der Direktor spielt, kann gar nicht genug wattiert werden," brummte der Theaterdiener und eilte davon. Abends in der Rolle des Königsleutnants gravitätisch vor bis an die Rampe schreitend und durch das Guckloch sehend, rief Heßler aus: Voll bis an die Decke! Aber ich kann mich doch nicht zerreißen, ich kann nicht alle Tage spielen.

In Straßburg erlebte ich auch ein Jubiläumskuriosum, ein achtjähriges Jubiläum! Jubiläen im Kulissenbereich — vielleicht auch anderswo — haben leicht etwas rührselig Gemachtes; Leute, die sich sonst nicht ausstehen können, fallen einander um den Hals, in Reden, meist launig, werden Tugenden entdeckt; aus übervollem Herzen Geschenke dargeboten, für die oft mit sauersüßer Miene gesammelt wurde. Ist aber der große Augenblick da, so brennt die bengalische Flamme der Begeisterung, freilich bei dem achtjährigen Direktionsjubiläum von Alexander Heßler glimmte sie nur. Es war eine gewaltsam in Szene gesetzte Ovation des Bureauchefs für seinen Herrn und Meister. Sein

Thron war wacklig geworden, die Stadtväter dachten an einen Regierungswechsel. Da sollte nun die vom Personal — zwangsweise — veranstaltete Kundgebung um Heßlers Haupt die Gloriole winden. Er hatte natürlich keine Ahnung von der Sache, fiel bei der an ihn gehaltenen Ansprache aus einer Wolke in die andere, erhob sich aber zum gewaltigen Speach: wie er im Kriegsjahr siebzig nach der Belagerung an der gleichen Stelle gestanden, die Bretter der Bühne geborsten, das Dach zerschossen war, wie eine Granate dort an der Muschel des Souffleurkastens ein tiefes Loch gerissen hatte, wie er die Schwurfinger erhoben, sie in die Schauer der Zerstörung gestreckt, und bei Apoll und den neun Musen gelobet habe, die Fahne aufzuhissen über dem zerschossenen Hause, daß sie eine würdige Stätte werde deutscher Kunst . . .

Das Jubiläumsfestspiel hatte übrigens sein Ziel verfehlt, Heßler mußte den Platz doch räumen, vermietete später seine Garderobe und gab dramatischen Unterricht, ganz so wie es Hauptmann in den „Ratten" schildert.

Bei der Ovation für Heßler hatte sich nur der früher sehr bekannte Heldentenor Coloman Schmidt ausgeschlossen; einmal meinte er in seiner überragenden Stellung sich das erlauben zu können, zum andern trug er eine stolze Verachtung zur Schau für alles, was mit dem redenden Schauspiel zusammenhing. Er war Deutschböhme. Das „Spül" war ihm völlig Nebensache. Als er eines Abends im Lohengrin an der Stelle: „bei diesem Ringe sollst du mein gedenken," den goldenen Reif nicht vom Finger brachte, führte er ihn ruhig an die Lippen, um ihn durch einige feuchte Drehungen

los zu bekommen. „Eine Note von Gounods Faust ist mir lieber als die ganze Prosa des Herrn von Goethe", war eines seiner Kernsprüche. Unter Prosa versteht der Sänger alles das, was gesprochen und nicht gesungen wird. Er wohnte mit mir im gleichen Hause, er im ersten, ich natürlich im dritten Stock. Eines Tages traf ich ihn auf der Treppe, er schüttelte mißbilligend das Haupt: „Ich habe Sie gestern abend spielen sehen, ich ging zufällig über die Bühne, bitte sagen Sie mal a." Ich gehorchte und sagte a. „Das, meinen Sie, ist a", höhnte er, „passen Sie mal auf." Er öffnete den Mund sperrangelweit, drückte mit dem Daumen die Zunge nieder und schmetterte eine ganze Skala a heraus. „Sehen Sie, das ist a. Wenn ich einmal die Stimme verlier, wer ich daitscher Sprachlehrer . . ."

Im Nebeneinander deutscher und französischer Schauspielvorstellungen ergab sich in Straßburg die Gelegenheit zum Vergleich der beiderseitigen Kunstübung. Die Franzosen arbeiten fleißig, haben weit mehr Proben als die Deutschen, aber ihr Spielplan ist lange nicht so umfangreich wie der unsere, sie lernen ihre Rollen auf der Probe und legen das Heft erst weg, wenn der Text sich nach und nach eingeprägt hat. Dadurch gewinnt das Zusammenspiel, da der Schauspieler im Studium seiner Rolle stets den Ton des Partners im Ohr hat. Das ist die Grundlage für die gerühmte Ensemblewirkung der französischen Schauspieler, wie denn ihre Sprachfertigkeit von Haus aus und durch das systematische Studium am conservatoire unbedingt eine sichere ist. Wie sehr sich im Hinblick auf Schnelligkeit französische und deutsche Sprache unterscheiden, zeigte

am deutlichsten eine Aufführung von Adrienne Lecouvreur, die in beiden Sprachen gegeben wurde. Die deutsche, obwohl sie im Text große Striche enthielt, dauerte eine halbe Stunde länger.

Interessant war auch die Kritik, die über gleiche Vorstellungen in den doppelsprachigen Zeitungen gleichzeitig deutsch und französisch erschien; diese war gewunden, jene ging gradaus — im Deutschen lügt man, wenn man höflich ist, sagt Goethe.

Doppelsprachig war auch ein Teil des Publikums. Eingeborene Elsässer, die in ihrer Alltagsrede ohne französische Brocken nicht auskamen, gestanden mir, sie könnten den landläufigen Lustspielaufführungen in deutscher Sprache eben so leicht folgen, als in französischer, nicht aber denen der klassischen Tragödien; hier könnten sie in beiden Fällen nicht mit; ein Beweis, mit wieviel weniger Worten die Umgangssprache auskommt als die poetische.

Die schauspielerische Entwicklung gerät mitunter ins Stocken. So ging es mir in Straßburg. Unfruchtbare Perioden, wie sie im Leben jedes andern Künstlers sich einstellen, hat auch der Schauspieler zu überwinden, nur kann er nicht, der in den Fesseln des Engagements sich befindet, beliebig ausspannen. Die Ursachen solcher Verstimmungen sind mannigfach; nicht zusagende künstlerische Umgebung, Mißbehagen über die Leitung, Angriffe der Kritik rufen oft einen Katzenjammer hervor, der sich wie Mehltau auf das künstlerische Schaffen legt. Schlimmer noch, wenn die vorzeitige Gründung einer Familie zum Sorgenbringer wird; lassen aber die Sprungfedern der schauspielerischen Psyche zuweilen nach, so dürfen sie nicht an Federkraft verlieren, ihr

stetiges Wiederemporschnellen erhärtet erst die Eignung für den Beruf.

Ein Lichtpunkt der Straßburger Zeit waren die Vorlesungen von Erich Schmidt. Der damals noch unberühmte große Gelehrte las über die deutsche Dichtung vor Goethe von neun bis zehn Uhr früh, da konnte man als außerordentlicher Hörer den Vorlesungen vor der Probe noch glücklich beiwohnen. Er hatte damals schon einen großen Hörerkreis, obzwar neun bis zehn Uhr früh, für den richtigen Studenten nicht die richtige Zeit ist. Es gab unter den aufmerksamen auch verkaterte Gesichter. Erich Schmidt unterschied sich von seiner späteren Geheimratszeit durch eine Keuschheit im Vortrag, die bestechend war. Jugend sprach zur Jugend. Er schien seine Zuhörer als Kameraden zu betrachten, fast scheu, sie aus der Fülle seiner Gaben zu belehren. Es freute ihn, auch Schauspieler unter seinen Hörern zu haben, wir waren ihrer zwei, er lud uns ein, wir durften mit ihm verkehren. Unter seinen Zuhörern war einer, den ich damals zwar nicht kannte, der sich mir aber nach langen Jahren als gemeinschaftlicher Hörer jener Vorlesungen zu erkennen gab, später ein Herrscher im Reich der Bühne — es war der damalige Straßburger Student Paul Schlenther.

XII.

Faust in zwei Tagewerken

Im Sommer des Jahres 1881 führte Otto Devrient seine Faustbearbeitung auf als Mysterium

in zwei Tagewerken. An dem mittlerweile verschwundenen Viktoriatheater, die Aufführung in Weimar war vorangegangen. Devrient hatte mich in Oldenburg gesehen und lud mich ein, abwechselnd mit dem Dichter im Vorspiel, den Faust zu spielen. Wir waren unsrer drei Fäuste, ich stand neben Brock aus Weimar und Emanuel Reicher. Vorher rief mich Devrient nach Frankfurt a. M., wo er lebte, um mir die Dichtung auszulegen, und mit mir die Rolle zu studieren. Bei dieser Gelegenheit lernte ich das damalige Frankfurter Theater kennen. Man spielte noch im alten Haus, das eine wunderbare Akustik besaß, und einzelne hervorragende Schauspieler; das Ensemble indes war brüchig und wies große Lücken auf. Jacobmack, der Charakterspieler, stach hervor, er bot im Schau- und Lustspiel fein geschliffene Leistungen, der Liebling aber war Emil Schneider, ein Held und Liebhaber im Stile Hendrichs, zugleich aber der sprühende Allerweltsbonvivant. Emil Schneider war der Typ der Lokalgröße. Sie ist auch anderwärts zu finden, am besten gedeiht sie an den kleinen und mittleren Hoftheatern, wo sie in langer Seßhaftigkeit mit Hinz und Kunz verschwägert ist. Ursprünglich besaß jede Lokalgröße bestechende Gaben, im Gleichmaß der Tage aber, ohne Ansporn der weiter treibt, tritt eine künstlerische Verfettung ein. Verzärtelt vom Publikum, geschont von der Kritik, übte auch Emil Schneider seine Kunst. Ich sah von ihm einen poetischen, freilich schon etwas gesetzten Orest, der — in der Goethestadt — mit dem Text der Rolle aufs Wunderlichste umsprang. So oft er den Faden verlor, sich versprach, drehte er sich, den griechischen Mantel drapierend, ein wenig um, gluckste ein

paar unverständliche Laute, und hakte dann im Text, als er ihn aus dem Kasten erlauscht hatte, in aller Gemütsruhe wieder ein. Mir, der ich die Rolle Wort für Wort auswendig wußte, gab es jedesmal einen Riß, ich sah mich um, ob denn niemand außer mir die Entgleisung wahrnimmt, aber alles lauschte andachtsvoll. Wieder eine Bestätigung der Tatsache, daß ein Versprechen nicht gemerkt wird, wenn man sich nicht verbessert und auf eine zahme oder verwegene Art den Abgrund überspringt.

Otto Devrient legte mir die Grundzüge seiner Faustbearbeitung klar. Gestützt auf Düntzer kam es ihm vor allem darauf an, die Verbindungslinien zwischen dem ersten und zweiten Teil herauszuheben, um dem einheitlichen Zug, der von einem Ende des großen Werkes zum andern geht, gerecht zu werden. Das Vorspiel im Himmel war bis dahin niemals gegeben worden und doch birgt es den Schlüssel für das Verständnis der gesamten Faustdichtung. Der Wette Faust's mit Mephisto ist doch die zwischen dem Herrn und dem Teufel vorangegangen. „Im Anfang war die Tat", hier knurrt der Pudel, im zweiten Teil heißt eine Rede Faust's „die Tat ist alles, nicht der Ruhm", hier bäumt sich Mephisto auf; diese und andere Zusammenhänge wußte Devrient durch Herausheben und Breite der Darstellung klar zu legen. Trotz ihrer Mängel — die Worte des Herrn waren u. a. dem Erzengel Michael in den Mund gelegt — hat Devrients Einrichtung tatsächlich den zweiten Teil für die Bühne erobert. Waren auch vordem schon in Dresden und Hamburg Wollheims Versuche vorangegangen, so hat erst die Devrientsche Bearbeitung den Schleier wie von

einem Mysterium gezogen, denn bis dahin war der zweite Teil ein Labyrinth, in das sich selten ein Leser wagte; in der Literaturgeschichte galt er als das Alterswerk für Rätselrater und doch ist es dieser zweite Teil, der die ganze Dichtung erst unter Dach und Fach bringt. Die Aufführung, die alles überwuchernde Arabeskenwerk beseitigte, legte die inneren Zusammenhänge klar, und leistete Pionierdienste.

Freilich waren in dem damaligen Viktoriatheater andere Geister zu Hause als Sphinxe, Nereiden und Lemuren. Dort wurde jahrzehntelang das Ausstattungsstück gegeben, die Feerie: „schwarze Venus", der „Courier des Zaren", vor allem aber „die Reise um die Erde in vierzig Tagen" haben hunderte von Aufführungen erlebt. In allen diesen Stücken gab es Wunderwerke der Ausstattung, versinkende Schiffe, rollende Eisenbahnzüge, Feenschlösser, Lichtzauber und ein Ballet von erlesener Güte. Gelegentlich zogen auch Elefanten, Kamele, ganze Menagerien über die Bühne, ein großer Neufundländer, der in einem dieser Aufzüge den Schluß machte, war gewohnt, daß ihm der Souffleur ein Stück Wurst aus seinem Kasten reichte. Ähnliche Zerstreuungen leisteten sich auch die Schauspieler, um nicht in der hundertfachen Wiederholung ihrer nichtssagenden Rollen der Verblödung anheimzufallen.

In diese Kulissenluft geriet nun Faustens erster und zweiter Teil. Otto Devrient verbrachte damals das Wunderwerk, sie zu reinigen, das Haus mit allem Drum und Dran von unterst zu oberst zu kehren. Obzwar Emil Hahn Direktor war, stellte er das Personal selbständig zusammen, leitete die Proben und spielte die Riesenrolle des Mephisto. Weder für die

umfangreiche, nötig gewordene Korrespondenz reichten die vorhandenen Bürokräfte aus, noch war das Garderobenpersonal für die neuen Aufgaben geschult. Devrient war gleichzeitig auf der Bühne, im Malersaal, in der Schneiderei, half mit die Chöre einstudieren, gab dem Ballettmeister Winke, überwachte die Ausführung der Tänze, schrieb Briefe, zeichnete Figurinen, entwarf Dekorationsskizzen, hörte den Soloproben der Gesangskräfte zu und korrigierte im Orchester die Stimmen, denn die Musik von Lassen umrahmte das ganze Werk. Gewiß in zu üppiger Weise, allein Devrient stützte sich auf Goethes Äußerung zu Eckermann: die Aufführung des zweiten Teiles sei nur möglich, wenn Prospekte und Maschinen nicht geschont, und volle theatralische Zauber auch durch Oper und Ballett entfesselt würden. Heute, wo wir auch den zweiten Teil der Dichtung durch und durch kennen, bedarf es dieser Hilfsmittel nicht mehr, im Gegenteil, sie stören uns; damals aber, zur Einführung waren sie nötig, wie denn überhaupt — man denke an die Werke Shakespeares — erst so und so oft die Bearbeitung es war, die dem Verständnis für das Werk den Weg bahnen mußte.

Dank der unermüdlichen Energie Otto Devrients, seinem Schwung, seiner Begeisterung wurden die anstrengenden Probetage, oder vielmehr Nächte — man begann um sechs Uhr abends und endete am frühen Morgen — geduldig ertragen. Alles sah sich fortgerissen und war mit einer einmütigen Geschlossenheit am Werke, selbst die erbeingesessenen Ferienspieler fanden Geschmack am Klassischen. Man sprach nur mehr

in Faustzitaten, veredelnd wirkte die Dichtung auf das ganze Personal: Statistinnen kamen nach Schluß der Vorstellung in Devrients Garderobe, legten einen Kranz zu seinen Füßen, knieten hin und sprachen sinnige Worte — Berliner Nähmädel, denen sonst nichts heilig war! Hundert- und aberhundertmal sprang der damals schon nicht mehr schlanke Otto Devrient die Treppen der Mysterienbühne auf und nieder, die an und für sich nur ein Behelf war, denn sie hat, wie später nachgewiesen wurde, niemals in dieser dreiteiligen Art, Hölle, Erde und Himmel übereinander, bei den mittelalterlichen Aufführungen bestanden. Dort war es ein Nebeneinander. Hier aber half der Aufbau und die Dreiteilung zum unterbrochenen Fortgang der Handlung, bald wurde unten gespielt, bald oben. Ein hinreißendes Bild war die Szene vor dem Tor. Treppauf, treppab wimmelten die Spaziergänger, auf der ersten Emporbühne war eine Kegelbahn in Betrieb, auf der zweiten befand sich die Linde, um die der Schäfertanz sich drehte. Nahmen auch die Gretchenszenen in einem Guckkasten von Zimmerchen sich wunderlich aus, so wurde die Gesamtheit der Einrichtung in ihrem raschen Verlauf der Steigerung gerecht, in der die Dichtung sich hebt. Wie leicht die alte, durch umständliche Verwandlungen auseinandergezerrte Vorstellung des ersten Teils den Zuschauer ermüdet, beweist ein Scherzwort des alten Kaiser Wilhelm. Er war einer Schauspielerin wegen, die ihm empfohlen war, in den Faust gegangen und bis zum Schluß geblieben. Das geschah ihm selten. Nächsten Morgen traf er an der Frühstückstafel den Dichter Putlitz, der damals zum Hofstaat des Kronprinzen gehörte. „Putlitz", sagte der Kaiser, „da kam

ja gestern in Faust nach Mitternacht noch ein Kerker vor, haben Sie davon gewußt?"

Otto Devrient hatte nicht nur einen dramaturgischen, er hatte auch als Darsteller einen Erfolg; im heißen Juli wurde täglich nach einem damaligen Witzwort das Publikum mit „beiden Fäusten" ins Theater getrieben; der eifrigste Besucher aber war der Kronprinz, der nachmalige Kaiser Friedrich. Er hat mehr als sieben Doppelvorstellungen beigewohnt, alle Fürstlichkeiten, die ihn besuchten, in seine Loge mitgenommen. Auch im September — die Vorstellungen wurden mit teilweise veränderten Kräften wieder aufgenommen — war er ein häufiger Gast. Ich wechselte jetzt in der Rolle des Faust mit Direktor Emil Hahn ab. Er war beträchtlich dick, ich beträchtlich dünn. Eines Abends wurde er unpaß, ich mußte nach der Hexenküche einspringen, ohne daß die Umbesetzung angekündigt wurde. „Donnerwetter", sagte der Kronprinz, der anwesend war, „der Verjüngungstrank war ja das reine Marienbad!" . . .

XIII.

Kündigungsmisere

In den Vertrags- oder wie es vormals hieß, Engagementsbedingungen zwischen Schauspieler und Direktor sind noch manche Bestimmungen, die aus der Hörigkeit der Prinzipalzeit stammen. Nicht alle Zöpfe wurden abgeschnitten. Ehedem umschloß die Truppe oft ein familienhaftes Band, die Neuberin kochte für

ihre weiblichen Mitglieder, und duldete keine Liebschaften. Nicht seßhaft, zog man von einer Stadt zur anderen, war in künstlerischen Dingen gewiß manchem heutigen „Saisontheater" über, denn die eingespielte Truppe blieb zusammen, ihre Vorstellungen, die sie auf ihrer Wanderschaft stets einem neuen Publikum boten, konnten in oftmaligen Wiederholungen ausreifen; in der strengen Zucht des Prinzipals wurde der Lehrling geschult, wuchs zum Gesellen, zum Meister heran. Welche Kräfte sind nicht aus Ackermanns, aus Schröders, aus Schönemanns Schule hervorgegangen! Das Wandertheater hat dann dem Saisontheater Platz gemacht. Blieben bei ihrem „Prinzipal" die Mitglieder jahraus, jahrein, so wurde mit dem „Direktor", im Saisonverhältnis, der Kontrakt nur auf sieben bis acht Monate geschlossen, und im Taubenschlag flatterten die Vögel ein und aus. Es begann eine Sisyphusarbeit, denn von einer Spielzeit zur anderen mußte das stets wieder zusammenfallende künstlerische Kartenhaus neu errichtet werden, keine Vorstellung „stand", von einer Geschlossenheit des Ensembles konnte nicht die Rede sein. Die künstlerischen Vorteile gingen zum Teufel, aber die Reste der Hörigkeit blieben. Am schlimmsten empfindet und empfand der Schauspieler die Einseitigkeit des Kündigungsrechts, das ihn der Übermacht des Direktors ausliefert. Gelegentlich auch dem Übermut. Ein Beispiel für Viele.

Im glücklichen Berliner Faustsommer hatte ich für den Winter noch nicht abgeschlossen, aber ich saß ja an der Quelle, die Berliner Theateragenten vermittelten die Geschäfte. Sie boten mir Nürnberg, ich unterschrieb, aber es kam kein Gegenkontrakt, wie das so

häufig der Fall ist. Oft werden zehn Verträge vom Schauspieler unterschrieben, ehe einer „perfekt" wird. Reck, der Nürnberger Direktor (der alte), hätte Ungünstiges über mich gehört, er wolle mich nicht. Gut. Auf einmal wehte der Wind anders. Ich bekam den Kontrakt und wunderte mich. Die zweite Serie der Faustaufführungen dehnte sich bis Ende September aus, ich war bis dahin in Berlin verpflichtet und konnte erst verspätet in Nürnberg eintreffen, dies war auch in der Abmachung bedungen. Ehe ich abreiste, stach mir ein Agent den Star. Ich möge nicht nach Nürnberg gehen, ich würde dort gekündigt. Mein Engagement wäre nur ein Notengagement, da der Direktor keinen andern Vertreter für das Fach gefunden hätte. Mittlerweile sei aber Herr Steinar von Prag abgegangen, habe bereits in Nürnberg gespielt, dort gefallen und besitze den Vorzug, daß er auch im Lustspiel vollauf seinen Mann stelle. Ich bat nun den Direktor höflich, mich meines Vertrages zu entbinden. Keine Antwort. Ehe ich abreiste, schickte ich ein Telegramm mit Rückantwort, sie kam und enthielt nur das eine Wort: eintreffen. Ich kam, spielte, siegte, d. h. nur in den Augen des Publikums und der Presse. Nicht in denen des Direktors. Mir von früher her befreundete Mitglieder raunten mir zu: was wollen Sie denn hier, Ihr Fach ist doch besetzt. Damals hielt man noch streng die Fachgrenze inne. Als Essex aufgetreten, wiederholte ich die Rolle in Bamberg. Da von dort nach der Vorstellung kein Zug mehr ging, wurde für die „Spielers" ein Waggon an den Lastzug angekoppelt, man kam um drei Uhr morgens nach Nürnberg, um um zehn Uhr auf der Probe zu stehen.

D. h. mich behelligte man nicht, denn ich erhielt bald darauf meine Kündigung. Dem Direktor sein Unrecht vorhaltend, hatte er gar keine Empfindung für meine Beschwerde: es sei sein Prinzip, einen einmal geschlossenen Kontrakt nicht rückgängig zu machen, ich sei ja auf die Bedingung der Kündigung eingegangen. Damit schlug er an die von Biedersinn und Herrenmoral geschwellte Mannesbrust.

Dieses Auf-Vorrat- und Zur-Auswahl-Engagieren war in jener Zeit an vielen Saisontheatern der übliche Brauch. Üblich, im Wortsinn vom Übel. Oft wurde eine Kraft gegen die andere ausgespielt und die billigste behalten. Daß die Kündigung für den Betroffenen unter Umständen zum Kainszeichen wurde, fiel dabei nicht ins Gewicht.

Eine andere liebliche Gewohnheit war das „Reduzieren", dazu diente der Kündigungsparagraph als bequeme Handhabe. Der Schauspieler war mit Sack und Pack in sein neues Engagement gekommen, hatte die „Vorprobentage" umsonst gearbeitet, Reise- und Hotelkosten bestritten. Im Falle der Kündigung erhielt er nichts als die auf die vierzehntägige Frist noch entfallende Gage, also blieb er eben billiger. Dieser Henkerparagraph besteht noch, oder bestand vielmehr, ehe die Revolution soziale Verhältnisse von Grund aus änderte. Wohl war die Genossenschaft der deutschen Bühnenangehörigen ihm schon vordem zu Leibe gegangen, und hat durch ihr Rechtsschutzbureau in die Praktiken mancher Direktoren hineingeleuchtet. Die Sitten waren milder geworden, die Verhältnisse hatten sich gebessert, sozial wie künstlerisch. Viele Stadttheater gingen in städtische Leitung über, die Spiel-

zeiten wurden verlängert, die Seßhaftigkeit der Mitglieder nahm zu. Die freie Gegenseitigkeit der Kündigung, die von jeher angestrebt wurde, ist vielleicht eine Gefahr für das Kunstwerk selbst, für die Geschlossenheit des schauspielerischen Ensembles, das nur durch eine starke Bindung zusammengehalten werden kann. Der schlimmste Punkt war der an so vielen Theatern bestehende Zwang für die weiblichen Bühnenangehörigen, sich neben der modernen Kleidung auch die historischen Kostüme selbst beschaffen zu müssen. Diesen und anderen Übelständen sollte ein Theatergesetz begegnen, ich war zu jenen grundlegenden Beratungen zugezogen, die im Ministerium des Innern stattfanden, war erstaunt über die Sachkenntnis der Mitglieder der Regierung, über ihr Eingehen auf die Wünsche der Schauspieler. Wie weit sich aber ein zu erlassendes Gesetz auf private Rechtsverhältnisse hätte ausdehnen lassen, wäre die Frage gewesen. Die Revolution hat kürzere Arbeit gemacht, hat neben staatlichen Thronen auch die Bühnenherrscher gestürzt, ihnen mindestens den Schauspielerrat an die Seite gestellt. Ob aber auf den Direktionssessel mehr als einer gehört, muß sich erst erweisen. Oskar Wilde sagt, das Theater ist nur durch einen gebildeten Despoten zu leiten. Wird der direktoriale Sitz zur breiten Bank, auf der Viele Platz nehmen, Männlein wie Weiblein, dann hockt gar bald der Geselle dazwischen, der stets das Gute will und stets das Böse schafft.

Auf die Nürnberger Episode folgte eine Winterspielzeit in Düsseldorf. Auch dort gab Otto Devrient seine Faustaufführung. Im übrigen liebt der sangeskundige Rhein das Schauspiel nicht so wie die Oper,

ihm blüht gar lieblich der Mut, namentlich zur Zeit des Karnevals, wo man überrascht ist, seinen gesetzten ernsthaften Bekannten mit einer großen Pappnase auf der Straße spazieren zu sehen, wo sich dir ebenda rechts und links maskierte und dicht verschleierte Damen einhängen, Damen der besten Gesellschaft, die auch auf der Straße von der Maskenfreiheit Gebrauch machen.

Die interessanteste Bekanntschaft in Düsseldorf war die mit dem Schlachtenmaler Wilhelm v. Camphausen. Er überwachte die Garderobe des städtischen Theaters vom künstlerischen Gesichtspunkt aus, schminkte mich sogar einmal für die Rolle des Wallenstein. Aber merkwürdig, es gelang ihm nicht, schließlich warf er Schminkstange und Estampe fort und meinte, es sei ein anderes, auf Leinewand zu zeichnen, als in ein lebendiges Gesicht. Der Maler, der ja im modernen Theaterbetrieb jetzt eine besondere Rolle spielt, stimmt in seinen Anschauungen nicht immer mit der des Schauspielers, des Spielleiters überein, diese sehen das Bild in der Bewegung, wenn es der Maler in der Beharrung sieht. Auch erkennt er nicht immer die Erfordernisse des Schauspielers. So wollte mich Camphausen in der Rolle des Posa durchaus in ein absolut echtes spanisches Kostüm stecken auf ein Bild von Velasquez hin: Ballonhosen, ein kurzes Mäntelchen, hoch zugespitzter Hut. Für die ganze übrige Grandezza an König Philipps Hof waren aber in Düsseldorf nur die landläufigen Kostüme da. Der echte Anzug für Posa wäre vielleicht am Platz gewesen, hätten ihn alle getragen, aber auch in diesem Falle war er seinem Charakter nicht angemessen, der sich entfernt von anderer Menschen Weise. So streiten sich oft die Künste, die

bestimmt sind, im Nebenzimmer das Bühnenkunstwerk aufzubauen; man hätte leicht gerade das echte Kostüm für falsch gehalten, wie es mitunter Schauspielern ergeht, die in einem Dialektstück als Einzelne das Idiom richtig sprechen, inmitten der Andern, die es nur konventionell beherrschen; das Echte hält der des Dialekts Unkundige oft für das Falsche. So ist auch das historisch echte Kostüm nur dann am Platz, wenn es mit den Forderungen der Charakteristik übereinstimmt, im Zwang seiner Ballonhosen, als spanisches Gigerl, konnte der Maltheserritter doch unmöglich um — Gedankenfreiheit bitten.

XIV.

Das Victoriatheater

Die Berliner Faustaufführungen im Victoriatheater im Sommer 1882 waren die Vorläufer der großen Berliner Theaterbewegung. Bis dahin hatte die höhere Kunstgattung, das ernste Drama, außer am Königlichen Schauspielhaus nur am Nationaltheater am Weinbergsweg eine Stätte, dort im Rahmen einer bescheidenen Volksbühne, die zwar gelegentlich durch bewährte Gäste wie Lehfeld und Barnay auch die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich zog. Literarische Bühnen im heutigen Sinn gab es nicht im damaligen Berlin. Der Barometer deutscher dramatischer Literatur zeigte seinen tiefsten Stand. Das Wallnertheater im Besitz von Helmerding, Ernestine Wegner und Engels gab die Posse, das Volks-

stück „Mein Leopold" war damals neu; im Residenztheater spielte man mit erlesenen Kräften wie Claar-Delia, Heinrich Keppler das französische Sensationsstück „Fernande", „Dora"; in der Friedrich-Wilhelmstadt, dem jetzigen Deutschen Theater, war die Operette seßhaft.

Der Erfolg der Faustaufführungen veranlaßte den damaligen Direktor des Cölner Stadttheaters, Moritz Ernst, das Victoriatheater zu pachten, um dort die durch Otto Devrient entfesselten Geister des Klassizismus dauernd zu bannen. Ich kehrte an die mir liebgewordene Stätte mit Freuden zurück. Begonnen wurde mit „Kaufmann von Venedig". Kein Geringerer als Possart spielte den Shylok, er war für eine lange Reihe von Gastspielen gewonnen. Die Ausstattung war prunkvoll, ließ keine Wünsche offen, aber der Geist der Leitung griff daneben. Ernst war vor seiner Cölner Zeit Direktor der Königlichen Oper gewesen, den „Kaufmann von Venedig" eröffnete — ein Ballet. Volksgewühle auf dem Markusplatz, der Doge wird in einer Sänfte vorbeigetragen, Aufzüge folgen, Karnevalstreiben, Konfettiwerfen, Reigen und Tanz, der ausgedehnte Schauplatz ist über und über mit Menschen gefüllt, die Masse verschwindet. Antonio und seine beiden Freunde bleiben ganz allein als drei einsame Spatzen auf der Riesenbühne zurück. Auch in anderen Szenen klaffte, in total falscher Anwendung des damals Eingang findenden Meininger Kunstprinzips, durch mimisch-pantomimische Einlagen, Licht- und Mondscheinzauber, zwischen Dichtung und Stimmungskünste manch bedenklicher Riß.

Direktor Ernst hatte sein Unternehmen auf das

Serienspiel eingerichtet, die Anziehungskraft reichte aber dafür nicht zu. Andere Vorstellungen mußten den Kaufmann ablösen. Possart spielte seine Glanzrollen Nathan und Advokat Behrend. Eine überstürzte Inszenierung von Shakespeares „Sturm" mußte notwendig enttäuschen, obwohl der früh verstorbene Max Door als Caliban beträchtlich auffiel, und Amalie Häußner, jetzt die Gattin des Generalmusikmeisters Nikisch einen lieblichen Ariel gab. Mehr und mehr aber kam der so stolz aufgeschirrte Thespiskarren ins Wanken. Es folgte ein Gastspiel von Clara Ziegler, die wohl eine Reihe voller Häuser machte, von der Presse aber bereits große Angriffe erfuhr. Eine Feder namentlich ging scharf wider sie ins Zeug: es war die von Otto Brahms in der „Vossischen", der sich in jenen Tagen als führender Kritiker die Sporen verdiente. Es dämmerte das Morgenrot einer neuen Schauspielkunst. Clara Ziegler war so klug, ihre Wiener Ungeschicklichkeit nicht zu wiederholen, dort sagte sie in ihrer Abschiedsrede bei gleichem Anlaß: es sind die schlechtesten „Birnen" nicht, an denen die Wespen nagen — die Birnen wurden ihr in allen Sorten aufgetischt, holzig und saftig.

Noch winkte dem Viktoriatheater ein Hoffnungsstrahl. Die Aufführung von Wildenbruchs Karolinger stand bevor. Wildenbruch war damals noch unbekannt, doch raunte man sich gegenseitig zu, ein neuer Stern sei im Aufgehen. Der Erfolg gab den Propheten recht, nach jener Aufführung im Viktoriatheater war Deutschland um einen dramatischen Dichter reicher. Zwar hatte man in Meiningen das Stück schon gegeben, in einer Studentenvorstellung war im Nationaltheater

bereits der Menomit zur Aufführung gekommen, beide Darbietungen aber blieben unbeachtet, erst durch die Tat des Viktoriatheaters standen in den Stimmen der Presse die Herolde auf, die des Dichters Ruhm über die Lande trugen. Das Eis war gebrochen, in die Öde der dramatischen Produktion jener Tage blies frischer Windhauch, wenn auch erst die Stürme der folgenden Jahre die literarischen Gewässer in neue Bahnen lenkten. Wildenbruch hatte an den Proben seiner Karolinger teilgenommen, er, der bühnenfremde Poet, der bis dahin vergeblich an alle Pforten klopfte, bewies einen ungemein sicheren Theaterinstinkt, seine Unterweisungen trafen ins Schwarze, wenn sie auch manchem Schauspieler wider den Strich gingen. Mit den Bühnengebräuchen noch unvertraut, rief er dem Darsteller des Bernhard von Barzelona zu: Sie müssen knien, Herr Bassermann, knien, knien! Bassermann, der nachmalige Intendant in Karlsruhe, hatte wie üblich nur durch eine leichte Kniebeugung markiert, und sagte trocken: auf der Prob schont man seine Hosen. Der Darsteller des Abt nahm dem Dichter das Spazierstöckchen aus der Hand, mit dem er erklärend umherfuchtelte: das stört uns, verehrter Herr; aber keine schiefe Miene vermochte Wildenbruchs Feuer zu dämpfen, seine herzhafte Frische ließ die Umständlichkeit seiner Ausführungen vergessen, er hatte auch an dem darstellerischen Gelingen der Vorstellung seinen redlichen Anteil.

Aber auch dieser Sieg rettete das Unternehmen im Viktoriatheater nicht vor der Niederlage. Um wie viel kleiner damals in Berlin das literarische Publikum war, bewies die Zahl der Wiederholungen. Ein so

einhelliger Erfolg würde heute hundert volle Häuser bringen, die Karolinger brachten es kaum auf zehn. Da auch die anderen Vorstellungen nicht mehr zogen, bekam Melpomene den Laufpaß. Als Retter auf dem Plan erschien Herr von Witte, der vor Laube in Leipzig Theaterdirektor war. Er hatte ein lustiges Spiel verfaßt, mit Gesang und Tanz, „Ahnana", man hätte es auch die Soubrette auf Reisen nennen können. Mit der Wiener Operettensängerin Meyerhof, die als Gast dafür gewonnen war, ging das Opus in Szene: aber ebensowenig wie Melpomene, die keusche Schwester, hatte die kurzgeschürzte Erfolg. Ein Coupletrefrain dieser Posse lautete sehr sinngemäß: „Jetzt fahr'n mer achtspännig hinein ins Malheur." Das traf auch ein. Das Finale war der Zusammenbruch, der Krach schon im Dezember.

Auch diese Art von Katastrophen sind in der heutigen Theaterwelt seltener geworden. Die Behörde verlangt von den Pächtern, den Unternehmern, Kautionen, so wird dem leichtfertigen Ritt ins romantische Land eine Schranke gesetzt, die freilich manchmal doch noch übersprungen wird. Welch ein Heer von Angestellten ein großes Theater beschäftigt, wird bei solchem Anlaß sichtbar, wo sie alle zusammentreten, die Schauspieler, die Musiker, die Chorsänger, die Maler, die Schneider, die Bühnenarbeiter, Beleuchter usw. Wie viele Existenzen brechen da zusammen.

Otto Devrient eilte zur Hilfe herbei. Er studierte Calderons Schauspiel ein: Über allen Zauber liebe — verlorene Liebesmüh, das Publikum blieb fern. Otto Devrient gab damals auch den Hamlet, mit weit weniger Glück als im Sommer vorher den

Mephisto. Doch knüpft sich an diese Vorstellung ein liebenswürdiger Zug des Kronprinzen, des späteren Kaiser Friedrich. Er wohnte der Aufführung bei, Otto Devrient war stockheiser. Der Kronprinz ließ auf die Bühne sagen, der Darsteller möge sich schonen, er ginge heute fort, käme aber zur nächsten Wiederholung. Und richtig, er kam und blieb bis zum Schluß. Sonst aber schienen dem Unternehmen keine guten Sterne mehr. Die Regierung lag in den Händen einiger Mitglieder, das Maß ihrer Autorität hing von den Einnahmen ab, war also denkbar gering. Weihnachten war die Herrlichkeit zu Ende. Emil Hahn zog mit einer anderen Truppe wieder an die alte Stätte seiner Wirksamkeit, er begann mit einem Erstlingswerk von Gustav Kadelburg: „Der wilde Baron" — wie hat sich der liebenswürdige Autor seitdem gemausert! Aber der einst so ergiebige Boden erwies sich nicht mehr tragfähig, der Pleitegeier hatte in das alte Gemäuer des Viktoriatheaters seine Krallen geschlagen.

Die damaligen Eigentümer der Häuser hatten mit den verkrachten Schauspielern wegen Überlassung des Theaters lange verhandelt, bis zuletzt gab es Zusicherungen, am Weihnachtsabend, in der Sylvesternacht noch, fanden Zusammenkünfte in der italienischen Weinkneipe in der Mauerstraße statt, am Neujahrstag hatte man das Theater Emil Hahn übergeben. Es war bezeichnend, daß diese letzte Absprache auf — italienischem Boden geschah.

Mir hatte der Berliner Winter den Übergang ins Fach der Heldenväter eröffnet. Freilich frühzeitig. Stettenheim, der nach dem Erfolg der Karolinger mit an der Ehrentafel des Dichters saß, erkundigte

sich nach dem Darsteller des Kaisers und konnte gar nicht begreifen, daß der greise Ludwig im Leben ein so frisches Gesicht hatte. Von den jugendlichen Rollen nimmt keiner gern Abschied, aber — man glaubt zu schieben und wird geschoben. Wer zum Theater geht, will entweder den Don Carlos spielen oder den Franz Moor, schließlich weist ihn die Eignung ganz wo anders hin, und er mag Gott danken, wenn er den einsichtigen Leiter findet, der ihm die Wege weist. Glück! Man spricht so viel vom Glück, das zur Theaterkarriere gehört. Gewiß, mehr als jede andere Laufbahn geht sie durch der Zufälle launisch Reich. Das Glück in ihr ist, entwicklungsfähig zu bleiben und zu rechter Zeit an den rechten Platz zu kommen.

XV.

Genossenschaftliches, Hannöversches

Der Berliner Theaterwinter des Jahres 1883 sah eine festliche Veranstaltung: das zehnjährige Jubiläum der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger. Ihr ging die gewohnte Delegiertenversammlung voran. Ich habe in den folgenden dreißig Jahren in fast keiner gefehlt, damals aber trat ich als Neuling in den Kreis der Gewählten. Wie hatte doch die Versammlung ein anderes Gesicht! Sie war im Gegensatz zu jetzt durchaus aristokratisch. Die Teilnehmerzahl war geringer, nur die Hof- und großen Stadttheater hatten ihre Abgesandten geschickt, kleine Bühnen waren so gut wie gar nicht vertreten.

Es herrschte der gesittetste Hoftheaterton. Die Glocke des Präsidenten hatte keine Stürme zu beschwichtigen, kein Frevler erhob sich, der mit radikalen Forderungen die holde Eintracht störte; freilich waren in den früheren Versammlungen in Nürnberg und anderswo die Geister oft heftig aufeinander geplatzt, Barnay, der Gründer, blieb als grollender Achill in seinen Zelten, eine Rolle, die er später noch öfter spielte; die damaligen Auseinandersetzungen betrafen aber nur den Ausbau der inneren Organisation; in Erwartung des zehnjährigen Festes hatten sich aber alle Gewitter verzogen, und es herrschte Ruhe über den Wassern. Berndal war Präsident und führte ein mildes Zepter, hervorragende Charakterköpfe in den früheren Versammlungen waren Dr. Krückl, der Liedersänger und beratende Jurist; sein Bariton schmolz zwar in der Rede nicht so flüssig wie im Gesang, allein sein Wort fiel ins Gewicht, denn es kam aus der Region der reinen Vernunft, und war befrachtet mit der Überzeugungskraft von Zahlen. Ernst Gettke, der Herausgeber des Jahrbuchs, damals ein Feuerkopf, pochte auf reale Notwendigkeiten, Savits und Emil Reubke, Jünglinge, blond gelockt, sattelten den Hippokryph und erhoben sich auf den Flügeln ihrer Stegreifrede in des Ideales Reich. Das Fest selbst war von einem feierlichen Rahmen umschlossen. Berndal, vor einem Pult mit zwei Kerzen sitzend, verlas aus einem umfangreichen Heft die Chronik der Genossenschaft, schilderte ihr Werden und Entstehen; Graf Hülsen, andere Intendanten und Direktoren waren zu Gast und alles verlief stil- und programmäßig, wie denn überhaupt der kameradschaftliche Ton, das gute Einvernehmen die

Grundnote der ehemaligen Versammlungen war. Freilich der holde Friede, die süße Eintracht, verweilten nicht auf immer, bald brachen die Fehden mit dem Bühnenverein aus; drei dieser punischen Kriege habe ich miterlebt, den ersten, als Kadelburg Vizepräsident war und eine ungemein schneidige Klinge führte, den zweiten, beim Erlaß der aus dem Vormärz stammenden Hausgesetze, den dritten, anläßlich der Ablehnung der durchgearbeiteten Vertragsbestimmungen. Spiegel und Chronik des Zeitalters nennt Shakespeare die Schauspieler. In diesen genossenschaftlichen Fehden und Kämpfen spiegelt sich tatsächlich ein Bild Zeitgeschichte, eine Epoche sozialer Umwälzungen; auch hier treten die Forderungen nicht ohne Überspannung auf, wenngleich in den sozialen Bezirken des Bühnenlebens die Rückständigkeit größer ist als anderswo und Phantasie das Schauspielergemüt leichter als das anderer Sterblicher erhitzt. Schließlich machte man, so sehr die Pazifisten auch gezaust wurden, immer wieder Friede mit dem Bühnenverein, dem Bund der Direktoren, in der Einsicht, daß nur gemeinsames Wirken zum Ziele führt, und Verständigung Interessengegensätze am ehesten überbrückt. Am Ende auch in der Erkenntnis, daß Kunst, hochwohlgeboren, eine Himmelstochter sei, und nicht zanken dürfe wie ein Marktweib.

Auch hier waren es die Umwälzungen durch die Revolution, die alte bis dahin unerreichbar erscheinende soziale Wünsche erfüllte. Ob nun das Gespann Bühnenkunst und Gewerkschaftswesen auf die Dauer Schritt halten werden, ob Pegasus nicht am Ende doch ein paar Federn aus seinen Flügeln verliert, muß die Zukunft lehren. Mein Kampf, um dessent-

willen mir die Genossenschaft und ich ihr schließlich den Rücken kehrte, hatte das Ziel, die Präsidentschaft als Ehrenstellung zu erhalten und einen geschäftsführenden Generaldirektor einzusetzen. Neben dem arbeitsamen Unterhaus wäre ein künstlerisches Oberhaus erstanden, das jenem gewiß nicht in den Arm fallen, aber den Schild halten sollte, wenn allzustraffer Spannung des Bogens halber die Kunst zu Schaden käme.

Nach dem Zusammenbruch des Viktoriatheaters folgte ich einer Einladung zu einem Gastspiel an das Hoftheater nach Hannover, dort wurde für Alexander Liebe, der aus dem jungen Fach ins alte übergegangen, kurz darauf aber gestorben war, ein père noble gesucht. Auch mich hatte seit den Karolingern das alte Fach mit knöchernen Armen umspannt. Für Hannover war aber doch der père nicht alt, und der noble nicht nobel genug. Das dortige Hoftheater besaß damals ausgezeichnete Schauspielkräfte, namentlich für die Gattung des höheren Dramas. Da war vor allem Carl Grunert, ein jugendlicher Held von reinstem Wasser, nicht schön, aber hinreißend im Schwung seiner Rede, ausgestattet mit der Naturkraft eines Pathos, das nicht angelernt, das gewachsen war. Vielleicht hätte man sagen können, vererbt. Denn Grunert war der Sohn des berühmten Grunert, des neben Anschütz gewaltigsten Rhetorikers der deutschen Bühne; der Sohn, obwohl er den Vater als Schauspieler kaum gekannt, und nur als Knabe auf der Bühne gesehen hatte, empfing die Gabe als Wiegengeschenk. Daß Vererbungen in diesem Sinne möglich sind, wurde mir an der Tochter des jungen Grunert klar, die ich nach vielen Jahren zur Schülerin hatte.

Obzwar diese wieder ihren Vater nie gesehen — er starb, als sie zwei Jahre alt war — besaß sie in Rede und Tonfall bestimmte Ähnlichkeit mit ihrem Vater, den ich in ihrer Sprache oft zu hören glaubte. Diese Vererbungstheorie fand ihre Bestätigung auch in den Talenten der Söhne des damaligen Oberregisseurs Hermann Christian Müller in Hannover. Hermann Müller, der in Berlin wohlbekannte Schauspieler, der erste Nickelmann in der „Versunkenen Glocke", hatte ganz die Begabung seines Vaters, der ein ausgezeichneter Schauspieler war, im Ernsten wie im Humoristischen besaß der Sohn die nämliche Note, denselben Klang in der Stimme; das Gleiche galt von Richard Müller, seinem talentvollen Bruder, lange Jahre ein beliebtes Mitglied des Kasseler Hoftheaters. War aber der Vater von solider Bürgerlichkeit, so fielen die Söhne ihren Leidenschaften zum Opfer, Hermann Müller erschoß sich, und Richard Müller war dem Dämon Alkohol verfallen, der ihn in jungen Jahren in die Grube raffte. Die Vererbung des Talentes scheint mitunter an das Mark des Lebens zu greifen. Carl Grunert starb in Umnachtung, seine Tochter, achtzehnjährig, an einer Nervenkrankheit.

Vollendete Darbietungen der damaligen Hannoverschen Hofbühne waren die Aufführungen von Wildenbruchs „König Harold", „Menonit"; allen voran leuchtete die Kraft des jungen Grunert, ihm zur Seite standen Friedrich Holthaus, ein Charakterspieler voll rhetorischen Schwungs, Winkelmann, ein derniger Väterspieler vom alten Schlag, Müller, der feine Genrebildner.

Rückwärts führte den vazierenden Schauspieler im

selben Winter der Weg nach Berlin. Dort war van Hell vom Thronsessel des Nationaltheaters gestiegen. Man hatte zur Zeit seiner Regentschaft Wetten angestellt, was eher krachen ginge, das Viktoria- oder das Nationaltheater, jenes kam ihm zuvor. Van Hell errichtete eine fliegende Truppe, der ich mich anschloß. Im Skatingring, der heutigen Philharmonie, wurden die Bretter aufgeschlagen, man gab in dramatischer Fassung den Zolaschen Roman: „Der Todschläger", ein Stück, das damals durch Mitterwurzers geniale Leitung als Coupeau auf die deutsche Bühne kam. Feste Gagen wurden im Skatingring nicht vereinbart, man arbeitete für Tageslohn, der Schauspieler nennt das feinfühlig „auf Honorar" spielen. Van Hell erlebte ein echtes Künstlerschicksal. Ich sah ihn noch am Wiener Carltheater neben Jauner als einen etwas steifen, aber durch strahlende Schönheit, durch eine ragende Figur ausgezeichneten Salonhelden. Als Direktor in Berlin erklomm er seinen Gipfel, endete aber, die Hünengestalt durch Krankheit gebrochen, kümmerlich als kleiner Theateragent. Das ist das Los des Schönen — auch in der Kulissenwelt, dort sogar häufiger als anderswo.

XVI.

Kaiserliches Theater in St. Petersburg

Das kaiserlich deutsche Hoftheater in St. Petersburg hatte eine stolze Vergangenheit.. Jahrzehnte-

lang war es eine Hochburg deutscher Bühnenkunst, standen doch, und nicht nur vorübergehend, Sterne wie die Niemann-Raabe, Friedrich Haase, Theodor Lobe in seinem Ensemble, nach und nach aber verblaßte der Glanz. Direktor Bock, der im Jahre 1883 seinen Vorgänger Feltscher ablöste, mochte schon damals in der russischen Hauptstadt ein auffälliges Nachlassen für deutsche Kunst verspüren, er gliederte, um den Teig zu würzen, dem bis dahin allein herrschenden Schauspiel eine Operettentruppe an. Es waren die Koryphäen der Berliner Friedrich-Wilhelmstadt, Carl Swoboda, Helene Meinhardt und Max Schulz, die gen Norden zogen; mit tausend Masten wie Max Schulz, der darum auch den Schiffsweg wählte; ich und andere Neulinge schlossen sich ihm an. Er, der erste und unvergleichliche Frosch in der Fledermaus, genoß eine Beliebtheit, die von Berlin bis Swinemünde reichte, denn als dort unsere Barke, die „Ancona", landete, empfingen uns Fahnen und Musik. Max Schulz wurde von den anwesenden Berlinern im Verein mit den Einheimischen wie ein ausziehender Feldherr begrüßt, gut Wind war die Losung der fröhlichen Fahrt, als aber die goldene Kuppel der Isaakskathedrale aus dem Meer aufstieg, begann der Wind widrig zu wehen. Erst gab es Paßschwierigkeiten und nicht den freundlichsten Willkomm. Ich nahm einen Iswoschtschik und fuhr nach der kaiserlichen Theaterkanzlei, das war nicht ein einziges Gebäude, das war ein Komplex von Gebäuden, rechts, links, oben, unten, alles Theaterkanzleien, ein Bureau am andern, durch alle Stockwerke hindurch, und überall lungernde Schreiber und Artellschtschiks, Theegläser neben sich und die Zigarette im Mund. Ein

Stab von Beamten, der ausgereicht hätte ein ganzes Reich zu regieren. Auf deutsche Anrede gab es unwirsche Miene und Antwort auf russisch, es dauerte lange, bis ich die Räume hindurch, endlich in ein Zimmer kam, wo man Deutsch verstand, oder es verstehen wollte. Ich fragte nach Direktor Bock. Direktor Bock? Kenne ich nicht. Ich bin doch zu ihm an das kaiserlich deutsche Hoftheater engagiert. Ah, Sie meinen der Oberregisseur Bock? Man wollte wohl dem deutschen Leiter den Direktortitel nicht gönnen. Den müssen Sie in seiner Privatwohnung aufsuchen. In den hundert Räumen der kaiserlichen Theaterkanzlei gab es für den deutschen Herrn kein Plätzchen. Die russische Theaterregierung umfaßte nationale und italienische Oper, italienisches und russisches Ballett, französisches, russisches und deutsches Schauspiel. Das deutsche kam an letzter Stelle, und hatte sein Heim im Michailskitheater aufgeschlagen, das es mit den Franzosen teilte. Die Teilung war ungleich, denn gar oft mußten die Deutschen den Franzosen weichen; war die Probe im Michailskitheater angesetzt, kam es vor, daß die Bühne nicht frei war, man fuhr dann in den großen kaiserlichen Kareten in das Alexandertheater; hier aber probierten die Russen, auch die Fahrt nach dem Marinskitheater war vergeblich, dort exerzierte das italienische Ballett, schließlich landete man auf der Probebühne des kaiserlichen Konservatoriums. Einmal probierten wir gleichzeitig mit den Russen im Alexandertheater bei herabgelassenem Prospekt, sie auf der Vorder-, wir bescheiden auf der Hinterbühne. In den ungeheuren Magazinen lagen die herrlichsten Garderobenstücke bunt durcheinander, benötigte man, was übrigens bei Gestaltung

des Spielplans nur selten war, ein historisches Kostüm, dann schälte man sich das notwendige Stück aus den Prachtgewändern am besten eigenhändig heraus.

Das Nebeneinander russischer, französischer und deutscher Schauspielkunst gab Gelegenheit zu interessanten Vergleichen. Die älteste Kunst war die der Franzosen, die jüngste die russische. Sie befand sich noch in den Windeln des Naturalismus, wies aber auf ihrem eigentlichen Gebiet, dem nationalen Gesellschaftsstück, schon damals bedeutende Leistungen auf. Ihr kam die Mannigfaltigkeit an Typen zu statten, die sich im russischen Volksleben scharf von einander abheben, im deutschen sind diese Unterschiede verwischt, noch mehr im französischen. Davon gab die Schauspielkunst dieser verschiedenen Länder ein deutliches Bild. Äußere Merkmale sind gute Handhaben für die Charakteristik der darzustellenden Figur; von den aus Tracht, Haltung und Geberde sich ergebenden Mannigfaltigkeiten konnte die russische Schauspielkunst den reichsten Gebrauch machen, solche kennzeichnende Mittel standen der deutschen nicht in dem Maß zu Gebote, noch weniger der französischen. Diese bot im Lustspiel die am feinsten geschliffene Kunst, aber nicht durch die Gabe schärfster Charakterisierung, darin ist ihr die deutsche über, sondern durch rednerische Vorzüge, die auch in der comédie sich Geltung verschaffen. In den Stücken von Molière, Scribe prasselten Wortfeuerwerke wie Raketen auf. Die Wiener Schule hat viel von dieser Art aufgenommen, auch den „cri d'animal", wenn die Salve ins Krachen kommt. Weniger konnte mir die gepriesene Eleganz des Franzosen imponieren; der nachmals so berühmte Guitry, zu jener Zeit Mitglied des kaiserlichen Hof-

theaters, war ziemlich salopp in seiner Haltung, wohl aber zielbewußt in Rede und Spiel.

Trotzdem die Operette im deutschen Spielplan dominierte — Fledermaus, Lustige Krieg usw. waren für Petersburg Neuheiten — fühlte sich Max Schulz, der Komiker, nicht glücklich. Er, der mit Begeisterung ins Land des Rubels gezogen war, fand sich enttäuscht, ihm fehlte hinter den Kulissen, an jedem Stammtisch, an jeder Straßenecke, an jedem Laternenpfahl sein geliebtes Berlin. Wie ein Rohrspatz hatte er unterwegs darüber geschimpft: über die Droschkengäule, über die Gardeleutnants, über die Rinnsteine, über die Schutzleute, jetzt läuterte sich sein patriotisches Herz, als er sah, wie die russischen Offiziere nach einem feuchtfröhlichen Liebesmahl im Kasino rittlings auf den Fensterbrüstungen saßen und hinunterspuckten in die überaus belebte große Morskaya; wie der Gorodowoi, der russische Schutzmann, für jedes Fünfkopekenstück empfänglich war. Schon einmal hatte Max Schulz, ein Sauertopf, wie alle echten Komiker, sein Berliner Herz an Dresden verloren. „Das liebe Sachsen! Die nette Stadt, die schöne Elbe, mein guter König," so sprach er vor dem Gastspiel, „das Kuhdorf, die Dreckelbe, der blödsinnige König", so hieß es nach dem Gastspiel — als kein Engagement zustande gekommen war. Dieser hitzige Gesinnungswechsel war aber nicht nur komödiantisches Zungenwerk, er fraß sich in die Seele; in Petersburg verlor Max Schulz erst seine Laune, dann sein Gedächtnis, er endete im Irrenhaus. Armer Yorik!

Leiners Restaurant am Newski war der Sammelpunkt der deutschen Theatermitglieder, an jedem Tisch

war man willkommen, konnte man auch nicht stetig teilnehmen am Gespräch, an der Unterhaltung. Der richtige Petersburger beherrscht drei Sprachen, russisch, deutsch, französisch, er liebt es sie abwechselnd zu sprechen, sonst ist er in Höflichkeit darauf bedacht, daß das Gespräch sich um Gegenstände dreht, die auch den Gast interessieren. Von Politik war in jenen Tagen mit keinem Hauch die Rede, stand doch die Nihilistenbewegung in ihrer Maienblüte, war niemand sicher, plötzlich aufgehoben und nach Sibirien verschickt zu werden. Ab und zu bekam man einen Trupp zu Gesicht, der dahin auf der Wanderung war. Gestalten, wie sie Dostojewsky, Tolstoi, Gogol schilderten, eskortiert von roher Soldateska. All die problematischen Figuren, die uns im russischen Roman, in Dramen entgegentreten, erst im gesellschaftlichen Umgang lernte man sie völlig begreifen. Gegensätze, die im deutschen Volksempfinden fehlen, jauchzender Enthusiasmus und tiefste Niedergeschlagenheit, sprudelnder Leichtsinn und brütende Schwermut treten unvermittelt zutage. Nitschewo ist ein Wort, das wie ein Schwamm alles wegwischt, ein Nirwana, in dem Gutes und Böses versinkt. Die Sprunghaftigkeit im russischen Wesen macht sich im Kleinen wie im Großen bemerkbar. Man saß nachts bei Leiner. Wo wollen wir Kaffee trinken? Bei Peter Nikolajewitsch. Kommen Sie mit. „Aber ich kenne ja den Herrn nicht." Doch, Sie haben ihn bei Leiner ja schon getroffen. „Ich kann doch nicht jetzt um vier Uhr nachts . . .?" Hat gar nichts zu sagen. Peter Nikolajewitsch, Junggeselle, wird nachts herausgetrommelt, freut sich riesig über den späten Besuch, braut auf seiner Maschine Kaffee, spendet Schnäpse, Zigaretten,

und läßt die Freunde vor Anbruch des Morgens nicht fort . . .

Der Petersburger Kontrakt hatte entgegen den sonst üblichen Vertragsbestimmungen nur wenige Paragraphen, eines der wichtigsten Punkte betraf das Spielhonorar, das nicht garantiert war, und darum jeden Abend verdient werden mußte. Zehn Rubel. Da aber die Operette Oberwasser hatte, sahen sich die Schauspielkräfte verkürzt; in die Singspiele mußten, wo es keine Sprechrollen gab, etliche hineingeschrieben werden. Das geschah denn auch auf alle mögliche und unmögliche Weise. So verkörperte ich in der Operette „Fracassa" einen Offizier, der, zehn Rubel halber, eine kleine Ansprache an seine Truppen hielt. Hoch zu Pferd. Der russische Soldat, der hinter den Kulissen die Zügel hielt, hatte mir, der ich des Reitens unkundig war, in moskowitischer Tücke aber eine falsche Weisung gegeben; als ich auf die Szene kam und den Zügel anzog — offenbar den falschen — wendete sich das edle Roß, ich hatte die Truppen im Rücken, mußte mir den Hals verrenken, mich auf dem Sattel wie ein Korkzieher drehen und in dieser Attitude die — schmunzelnden Truppen befeuern. Zar Alexander III., der ganz ausnahmsweise in seiner Loge war, schmunzelte nicht nur, sondern lachte aus vollem Halse. Ich hatte, und das geschah gewiß selten, ihm einen frohen Augenblick bereitet.

XVII.

Fremdes und Heimisches

St. Petersburg besaß in der Weltkezeit des kaiserlich deutschen Hoftheaters einen deutschen Klub, den Journalisten- und Künstlerverein. Ihm gehörten in losem Zusammenhang, denn geschlossene Verbindungen wurden nicht geduldet, die deutschen Schauspieler an, und die Vertreter der großen deutschen Zeitungen, der Kölnischen, der Frankfurter, der Neuen Freien Presse usw. In jener Friedenszeit bekleideten unbeschäftigte Kriegskorrespondenten diesen Außenposten. Die Vereinigung war ein Stückchen deutscher Erde auf russischem Boden, Weihnachten wurde gefeiert bei strahlendem Lichterbaum, Spettini, die Naive, sprach sinnige Verse als besterntes Christkind, Suske, später am Berliner Theater und dann in München, trat mit weißem Umhängebart als Weihnachtsmann in den Kreis und sagte sein Sprüchlein. In der Fremde, im Ausland ist das deutsche Gemüt noch um einige Grade empfänglicher als zu Hause, in der Heimat hätten sich an diesem kindlichen Spiel nur die Kleinen ergötzt und die Erwachsenen wahrscheinlich geschmunzelt, dort im fremden Norden kam das Heimweh zum Durchbruch und bärtige Mienen feuchteten sich. Bei anderem Anlaß ließ auch der Humor nicht im Stich. Herr von Lenor, der Bonvivant, nachmals in Stuttgart und Leipzig, war ein über alle Maßen begeisterter Schlaraffe; ein Geheimbund, auch der harmloseste und lustigste, war in Rußland verpönt, Lenor, ein Kinderherz, seufzte und verzweifelte nach den Segnungen Uhus,

dem Schutzgott der Schlaraffen. Ein Neffe Gustav Freytags, ein Mitglied des Klubs, als Anwärter in der Forstkarriere auf einem Wartepoſten, tat inzwiſchen Kurierdienſte für das Auswärtige Amt und fuhr oft zwiſchen Berlin und Petersburg hin und her. In Königsberg eines Abends durch die Straßen wandernd, hörte er zufällig im Geſpräch einiger Herren das ſchlaraffiſche Erkennungs- und Begrüßungswort: Lulu. Er ſtellte ſich vor, wurde eingeladen als „Pilger" mitzukommen, erzählte in der „Sippung", an der er teilnehmen durfte, von der Sehnſucht des Schwarmgeiſtes Lenor, und man übergab ihm einen ſchlaraffiſchen Orden, den er dem verbannten Ritter einhändigen ſollte. In Nachahmung der Feierlichkeit wurde dann im Klub eine Sippung improviſiert, und dem Überraſchten das Kleinod am goldorangenen Band um den Hals gehängt, ihm tat ſich der Himmel auf, der Stein der Weiſen hätte ihn nicht glücklicher machen können.

Minder erfreut über einen Ordensſegen war der berühmte ruſſiſche Schauſpieler Samoilow, der zu jener Zeit ein Jubiläum feierte. Er bekam einen Stern, mit dem auch langjährige Türhüter ausgezeichnet wurden. Eine ſteile Treppe führte zu ſeiner Garderobe hinauf. Als ihm der Orden feierlich überreicht wurde, warf er ihn ſamt dem Polſter, auf dem er lag, höchſt unfeierlich die ſteile Treppe hinunter. Samoilow wurde zwar nicht nach Sibirien geſchickt, verlor aber Stellung und Penſion. Die ruſſiſchen Hofſchauſpieler erhielten nach zehnjähriger Dienſtzeit ihre Penſion unbeſchadet ihrer anderen fortlaufenden Bezüge.

Gäſte im Klub wie im kaiſerlichen Theater waren Poſſart und Haaſe. Sie erzielten rauſchende Er-

folge. Freilich, die Enthusiasten und Schwärmer waren oft eigener Art. So frug mich ein eifriger Theaterbesucher: „Wie heißt das Stück, in dem Possart den alten Juden spielt?" Ich riet auf Rabbi Sichel . . . Nein, nein, er hat einen langen Bart und einen Turban . . . Ah, Nathan, der Weise? „Ganz recht, die Geschichte von den drei Flöhen" . . . Diese Flohsprünge des Gedankens von Mephisto zu Nathan veranlaßten den Enthusiasten auch noch zu einem anderen Ausruf: „Die Ziegler! Medea! Brillant! Jago, ich weiß ein Lied . . ."

Noch bestand die Sitte der Benefizvorstellungen, die Gäste bekamen neben Lorbeeren schwere Silbergeschenke auf die Bühne gereicht; Haase, das ehemalige Mitglied, trat wochenlang in allen seinen Rollen auf, sogar in einer, in der man ihn in Deutschland schwerlich je gesehen, als der romantische Don Cesar von Bazan! Das Stück hat sich inzwischen in eine Operette verwandelt. Man mußte Haase an der Arbeit, in der Werkstatt beobachten, um zu begreifen, daß bis in sein höchstes Alter hinein die fort und fort gespielten Rollen an Frische nicht verloren. Haases Probenernst war unerschütterlich, er ruhte nicht, bis alles klappte, schonte sich nie, markierte nie, hielt sich selbst in strengster, eiserner Zucht. Das war in Petersburg doppelt notwendig, wo der Becher mitunter überschäumte. Namentlich, wenn ein Fäßchen deutsches Salvatorbier über die Grenze kam. Für die weite Reise doppeltstark gebraut, besaß es auch für Ahnungslose die doppelt starke Wirkung. So hatte der Leutnant Stein einst in den Klingsbergs vom Frühschoppen her eine schwere Zunge, Haase sah ihn ganz entgeistert an. Dieser Leutnant

war ich selber. Gott seis geklagt. Ich machte in dieser mir ungewohnten Verfassung eine tiefsinnige Beobachtung: die eigenen Worte gehen noch leicht und flüssig von der Zunge, nicht aber die eingelernten, namentlich wenn es sich um Kotzebues Papierdeutsch handelt. Solche Hemmungen fielen aber nicht auf in einem feuchtfröhlichen Klima, wo in der Nacht die Troika über die steinhart gefrorene Newa sauste, auf den Inseln, in der Livadia die Champagnerpfropfen in einem Trommelfeuer knallten, die Zigeuner noch fiedelten, wenn längst die Sonne wieder am Himmel stand — tempi passati . . .

Nach Deutschland zurückgekommen, folgte ein Gastspiel am Leipziger Stadttheater in den Devrientschen Tagewerken des Faust, ein gleiches in Breslau. Dort wurde das Winterquartier aufgeschlagen; das Stadttheater hatte eben einen neuen Direktor bekommen, den beliebten Opernsänger Brandes, der, ein hochgemuter Idealist, eine Reihe von Jahren den Kampf gegen das Ungemach führte, aber keine Seide spann. Die Anforderungen des Breslauer Publikums karikierte ein Theaterzettel, der gedruckt in der Garderobe hing. Zauberflöte: Sarastro, Herr Lablache, Königin der Nacht, Adelina Patti, Tamino, Albert Niemann, Sprecher, Beetz usw. in der Güte. Eintrittspreis 1 Mark, und die weniger bevorzugten Plätze 50 Pfg. Eis und Limonade wird in den Zwischenakten umsonst gereicht.

Wie überall an den Theatern mit gemischtem Betrieb hatte auch in Breslau die Oper den Vortang, das Schauspiel gerade in jenen Jahren seinen besonderen schwierigen Stand. Die Meininger reisten mit ihren

vollendeten Darbietungen von Stadt zu Stadt, erweckten in mächtigem Schwung ein neues Interesse für die klassische Dichtung, ließen die einheimischen Aufführungen aber in einem doppelt armseligen Licht erscheinen. Da wurde denn aller Orten versucht, es den Meiningern gleich zu tun, die Regisseure „meiningerten" mit unzulänglichen Mitteln darauf los, richteten für jedes einzelne Szenenbild einen malerischen Schauplatz auf, rissen durch die aus dem Umbau und dem Zwischenvorhang sich ergebenden Pausen das klassische Stück meistens in zwanzig Akte auseinander. Das „Volk" wurde meiningerisch gedrillt, aber die verehrten Herren und Damen vom Opernchor, gewohnt, den starren Blick auf den Kapellmeister zu richten, waren für die ihnen erteilten Lehren wenig empfänglich, und wenn sie sich schon bei der ersten Vorstellung zu einer erhöhten Anteilnahme aufschwangen, in den folgenden Wiederholungen hoben sich die Arme nur mehr mechanisch, der Aufruhr, der den Sturm darstellen sollte, fegte noch nicht den Staub vom Bühnenboden. Es ist der Geist, der sich den Körper baut. Ich lernte ihn kennen, den Hausgeist der Meininger, gelegentlich eines Gastspieles, das schon von Straßburg aus geschah und eines zweiten im Breslauer Winter. Wie der Einheimische die Eigentümlichkeit der Straßen, die er täglich durchwandert, nicht weiter bemerkt, der Fremde aber schärfer sieht, so fallen auch dem gastierenden Schauspieler die Besonderheiten des Ensembels stärker ins Auge, als oft dem Zugehörigen. Alle Theater, namentlich die historisch gewordenen, haben ihre bestimmte Note, einen Hausgeist von besonderer Prägung. Eine Probe bei den Meiningern war ein Erlebnis. Hun-

derte von Malen war die Vorstellung der „Räuber“ schon auf den Gastspielen gewesen, es wurde probiert, als ob es sich um eine Generalprobe vor geladenem Publikum handelte, es glühte ein Spannungsfieber, als sei man mitten in einer Premiere. Ob einer vom ersten Fach oder vom letzten, er mußte mitten hinein ins Volk, es war das kein Statieren, es war ein begeistertes Mitspielen nach einem bestimmten Plan, ein Individualisieren, kein Armhochheben. Cronegk saß, ein Napoleon an Herrschermiene, unbeweglich auf seinem Regiestuhl, ein Griff nach der Glocke, die neben ihm auf dem Boden stand, ein schrilles Läuten: stillgestanden! Alles verstummte, erstarrte zum lebenden Bild. Es war eben die Szene gewesen, in der Roller recte vom Galgen kam. Ich habe sie nie wieder in der Lebendigkeit gesehen. Ein Getöse ging ihr voran, ein Pfeifen, Schreien, Johlen, Hundebellen, das näher und näher kam, aus allen Löchern schossen sie hervor, Razmann, Schufterle und Genossen stürzten, wogten, purzelten durcheinander, noch im Ungewissen, was bevorsteht. Überfall? Verrat? Errettung? Als er aber sichtbar wurde, Roller, im Triumph auf den Schultern seiner Befreier, da brach ein Freudengeheul los, aus hundert Kehlen ein einziger Schrei; ich, der ich doch mit im Spiele war, vergaß ganz, daß es sich nur um ein Spiel handelt. Dennoch erklang nach Schluß der Szene Cronegks Glocke: „Herr Nisse n“ — er gab den Schweizer — „Sie haben vergessen, sich während Ihrer Erzählung in den Hüften zu wiegen, das ganze noch einmal ...“ Von gleicher Stimmungskraft war die Szene der Räuber im Turm. Man konnte sich als Mitspieler des Gruselns kaum erwehren, als es in

dem alten Gemäuer anhub zu schnarchen, zu knattern, zu pfeifen, zu gröhlen. Freilich auch da und vorher und an anderen Stellen mußte, trotzdem alles wunderbar zu klappen schien, manches wiederholt werden, man ging von neuem ins Geschirr, legte los, was das Zeug hielt, um am Abend — stockheiser zu sein. Der Meininger Hausgeist hatte auch seine Tücken.

XVIII.

Großherzoglich Badisches

Nirgends sind die Beziehungen zwischen Schauspieler und Publikum familiärer als in Karlsruhe. Es gibt Städte, wo die Lieblinge ärger verhätschelt werden, wo Personenkultus die absonderlichsten Blüten treibt, in Karlsruhe aber scheint die Sonne auf Gerechte und Ungerechte, dort ist jedes Vorurteil gegen den Stand bis auf die letzte Spur verschwunden. Das hat in der Kunstfreudigkeit der Bewohner seinen Grund, wohl auch in der Nachwirkung der Epoche Eduard Devrients, der dem Hoftheater seinen Ruhm, durch den priesterlichen Ernst seiner Führung dem Stand das soziale Ansehen schuf. Auch unter dem milden Szepter des alten Putlitz leuchteten freundliche Sterne. Putlitz war die Güte selber. Das sollte ich gleich bei meinem Gastspiel erfahren. Gastspiele auf Engagement, oder wie es jetzt heißt, auf Anstellung, sind keine frohen Fahrten. Der geschlossenen Kunstgemeinschaft ist der Neuling selten willkommen. Er ist gar oft der Hecht im Karpfenteich. Da gibt es schiefe Blicke, kühle Mie-

nen, spitze Reden. Nichts von alledem in Karlsruhe, wo der Geist einer guten Kameradschaft herrschte. Ich hatte von meinen Gastrollen erst den Oranien gespielt, da erschien schon am nächsten Morgen der Theaterdiener in meinem Hotel. „Sie möchten gleich zu Exzellenz kommen"; ich war überrascht. „S' is nix Böses", setzte er schmunzelnd im allerweichsten Pfälzisch hinzu. Putlitz empfing mich mit der Miene eines Vaters. „Damit Sie in Ruhe und Freuden an Ihre nächsten Rollen herangehen, erkläre ich schon jetzt den Vertrag für geschlossen. Sagen Sie aber der Dame nichts davon, die gestern mit Ihnen als Clärchen gastierte." Der weibliche Gast, der nicht engagiert wurde, war — Hedwig Bleibtreu, jetzt ein Stern des Burgtheaters. An der Leiter der Theaterkarriere sind oft Sprossen ausgebrochen, freilich die oben mehr als die unten. Seine angeborene Güte brachte Putlitz nicht selten in Verlegenheit, sie wurde mißbraucht, so hatten ihm nicht weniger als fünf seiner Darsteller den Hamlet abgeschmeichelt. „Was mach ich da?" sagte er in trockenstem Berlinerton, „ich darf eben det Stück nich jeben." Im übrigen war seine Art ebenso aufrecht, wie seine Haltung gebückt und krumm.

„Exzellenz sind ja vom Fach," wendete sich eines Tags ein Kammerherr an ihn, der wegen seiner Grobheit bekannt war, „bei Hof ist Maskenball, wie soll man da gehen?" „Wissen Sie wat, seien Sie höflich und ich gehe gerade, da kennt uns kein Mensch."

Putlitz hatte seine Teestunde abends vor dem Theater. Er mußte auch Stücke geben, die ihm nicht gefielen. Wenn dann einer seiner Besucher frühzeitig

aufbrechen wollte, erhob er sich: „Sie wollen doch nicht rin? Um Gottes willen, ich warne Sie, tun Sie das ja nich.“ In seinen Teestunden waren die Theatermitglieder ebenso willkommene Gäste, wie sie auch sonst in allen Gesellschaftskreisen heimisch waren. Am behaglichsten aber, die Herren wenigstens, fühlten sie sich, ohne dem Frosch zu gleichen, der vom goldenen Stuhle hüpft, im „Sauprinzen“. Das war die Künstlerstammkneipe. Ein niederes Lokal, Holztische, Gasarme mit offenen Flammen. Da saßen sie dicht nebeneinander, Sänger, Schauspieler, Musiker, hatte einer den Platz an der Wand, wollte aufbrechen, dann drehte er den Gasarm, der ihm im Wege war, um, und stieg schlankweg über den Tisch. Der Verkehrston aber war ein kunstgesättigter. Herr des Lokals war Glaßner, Wirt und Theaterenthusiast von ganz eigener Prägung. Glatt rasiert, setzte er mit Geheimratswürde die Gläser auf den Tisch; wenn sich der Abend in den Morgen verlängerte, empfahl er sich von seinen Gästen: „Kinder, jetzt schenkt Euch selber ein, schreibt, was Ihr noch trinkt, mit Kreide auf den Tisch.“ Mitunter sah er auch abends nach der Uhr: „Kinder, jetzt ist drüben“ — das Theater befand sich in der Nähe — „der dritte Akt, jetzt hat im Lear der Wassermann seine große Szene, da muß ich ebbes nachhelfen.“ Damit deutete er auf die gar nicht geheimrätlichen Hände; im Hauskäppchen, Pantoffel an den Füßen huschte er in das Stehparterre, genoß, „förderte“, dann kam er wieder zurück. Er hatte zwar, wie jeder andere, sein „Abonnomang“, aber trotzdem er seines Geschäftes halber die Kunst nur schnittweise genießen konnte, war er im Laufenden über alle inneren und äußeren Angelegen-

heiten, wußte Bescheid über Personalverhältnisse, Wünsche, Gagen, Vorschüsse, die er selber mitunter gab, war der Beichtvater seiner Gäste, ihr Berater, Freund. Selbst mit den Koryphäen stand er auf dem Duzfuß. Einmal sollte der Vertrag mit einem der erbeingesessenen Kunden nicht verlängert werden, da ging Glaßner persönlich zu Putlitz: „Exzellenz, ich denke, wir b'halte den Mann." Nicht zu machen, lächelte der Intendant, der seinem weichen Herzen selber einen Stoß geben mußte.

Trinkfeste Gäste an Glaßners Tafelrunde waren der Baritonist Plank und der Bassist Speigler. Zwei herrliche Kerle. Plank, der Meistersänger von Bayreuth, und Speigler, zeitlebens nicht aus Karlsruhe herausgekommen, darum minder bekannt, aber ein Künstler von nicht geringeren Gaben. Speigler besaß einen herrlichen Baß, war von ragender Figur, strotzender Laune und von Fach zugleich Buffo und seriös; der beiden Humor wie ihre Künstlerschaft waren reinsten — Wassers, so darf man aber nicht sagen, denn das haßten sie beide. Speigler hatte die Hauptrolle in einer Oper Noah, die anläßlich eines Kaiserbesuchs als Galavorstellung gegeben werden mußte; für ihn war kein Ersatz aufzutreiben, denn nirgend anderswo stand die Oper, Speigler aber war heiser wie ein Rabe, er trank die Nacht durch und war tags darauf bei Stimme wie ein junger Gott. Er nannte das die Roßkur. Allzuhäufige Wiederholung dieser Kur brachte ihn freilich in ein frühes Grab. Sein Kollege Plank hatte zwar weniger Durst, aber umsomehr Appetit, in Bayreuth wollte er einen Kellner ermorden, der es unternahm, ihm statt der ganzen Gans, die für ihn bestellt war,

blos ein Viertel zu bringen, damals schon von einem Umfang wie Falstaff hatte er seit Jahren seine Knie nicht mehr gesehen. Zu Hause hob er seine Kinder — er besaß ihrer zehn — in die Höhe: Kinder, bet's, daß Euer Vater Energie kriegt und dünn wird; es half nichts, es schmeckte ihm nur immer besser. Er ging nicht mehr zu Fuß, um dem Angaffen der Gassenjungen auszuweichen, schließlich aber weigerten sich die Karlsruher Droschkenkutscher, den Koloß zu fahren. Sein trauriges Ende ist bekannt. Er stürzte in eine offene Versenkung. Plank besaß neben seinen wundervollen Gaben einen Enthusiasmus, der alles mit sich fortriß. Er war so recht der Helfer von Mottl, der eben nach Karlsruhe gekommen war und mit seinem Flammentemperament die badische Residenz in Aufruhr setzte. Mottl lebte, stritt, intrigierte für Wagner, ging gerade und krumme Wege, um für des Meisters Kunst den Boden zu schaffen, den sie damals in Karlsruhe noch nicht genugsam besaß. Putlitz war zurückhaltend und wollte von der Aufführung des Ringes nichts wissen. „Wir haben keine Dekorationen dazu." Mottl brachte nun alle möglichen und unmöglichen Opern heraus, die stückweise allerhand Anschaffungen nötig machten. „Exzellenz, jetzt können wir den Ring geben, wir haben die Dekorationen." Woher? „Von da und dort." Er nannte die neuen Opern; ihre Einstudierung war nur von dem Gesichtspunkt aus erfolgt, hintenherum das dekorative Material für den Ring zu schaffen. Mottl war nicht nur ein Feuergeist, er war auch Diplomat. Im Orchester galt es, manchen Widerstand zu brechen. Der junge Kapellmeister und die neue Richtung! Er setzte Pensionierungen durch, aber

auch Gehaltserhöhungen, nicht zuletzt jedoch war es sein Elan, der mitriß und zündete. Man fand es nicht mehr sonderbar, daß er, sonst im Sitzen dirigierend, bei Wagners Musikdramen ostentativ stand; um ihm ein besonderes Vergnügen zu bereiten, knackten einige junge Hähne der Kapelle an den Kraftstellen in den Meyerbeeropern im Takt sich die Nüsse auf. Meyerbeer, in der Zeit des Kampfes das rote Tuch für den Wagnerianer, war auch für Mottl der Gottseibeiuns. Mottl war so vollgesogen von Wagners Ideen, daß sein Gespräch, immer sprühend und interessant, sich damals um nichts anderes drehte, als um seines Herrn und Meisters Ziele und Werke. Während meiner dreijährigen Wirksamkeit in Karlsruhe war ich Tag für Tag in Mottls Gesellschaft, das Gespräch bewegte sich immer um Wagner und war nie leer, besonders wenn das Salz der Opposition nicht fehlte.

Damals wurde auch zum ersten Mal der Name Nietzsche genannt; der „Fall Wagner" war noch nicht geschrieben, Mottl machte für die „Geburt der Tragödie" die emsigste Propaganda. Eines Tages war Mottl zum Prinzen Max geladen, er hatte aber eine abendliche Probe von den „Meistersingern". Gottes Dienst geht vor Herrendienst, lautete der Wortlaut seiner Entschuldigung.

Nur im Freundeskreise bekannte Mottl sich zu einer Jugendsünde, einer Oper, die er geschrieben: „Der Engel von Augsburg"; er hatte sie Wagner überreicht und bat um dessen Urteil. Beim Abschiednehmen überreichte ihm der Meister einen versiegelten Brief, mit der Weisung, ihn erst nach seinem Tode zu öffnen. Er enthielte das Urteil. Mottl schwur Wort zu halten

— löste natürlich das Siegel schon im Eisenbahnwaggon. Was fand er? Die Statuten des — Tierschutzvereins von Augsburg.

XIX.

Festliches und Süddeutsches

1885 fand in Karlsruhe ein großes Musikfest statt, das eine volle Woche in Anspruch nahm. Liszt war der Gast des Großherzogs, die ihm dargebrachten Huldigungen hatten nicht den Charakter gewöhnlicher Ovationen, den Meister umgab eine Art von Heiligenschein, ehrfurchtsvoll teilte sich die Menge, durch die er schritt. Sein „Prometheus" wurde aufgeführt, an die achthundert Sänger und Musiker wirkten mit, ich, der den verbindenden Text sprach, hatte Gelegenheit, den Meister bei der Arbeit zu beobachten; sein Eingreifen in der Probe war stets mit einem überquellenden Lob für die Ausführenden verbunden, abends aber legte er den Dirigentenstab doch in eine jüngere Hand. Seine Herzensgüte spricht aus seinem Briefwechsel mit Wagner, sie bezeichnete auch ein Vorfall auf dem Musikfest. Eine seiner Schülerinnen sollte ein Klavierkonzert mit Orchester spielen, es ging aber, so sehr Mottl nachgab, absolut nicht zusammen; kurz entschlossen ließ der Kapellmeister die Pulte abräumen, setzte neben den Konzertflügel einen zweiten und spielte den Orchesterpart am Klavier. Liszt wohnte dieser eigentümlichen Vorführung bei; ohne Zeichen der Mißbilligung rührte er lächelnd und beifällig die Hände...

Auch Bülow war häufiger Gast in Karlsruhe,

er verehrte Mottl und liebte die großherzogliche Kapelle, schlug eines Abends im „Trompeter von Säkkingen" begeisterungsvoll die Pauke und zierte ein Notenblatt, das er Mottl übergab, mit einer überschwenglichen, den Inhalt feiernden Widmung; es war — der Schunkelwalzer. Von ironischen Anwandlungen geplagt, war Bülow in seiner Spottsucht so prickelnd wie in seiner Nervosität; in abendlicher Gesellschaft wechselte er beständig den Platz, verschwand auch, wenn ihm das Gespräch nicht paßte, ins Nebenzimmer, um nach kurzer Erholungspause wieder aufzutauchen.

An künstlerischen Festlichkeiten fehlte es auch sonst nicht in Karlsruhe, da der alte Kaiser häufig zu Besuch kam, und sich dann stets ein großer Kreis von Fürstlichkeiten um ihn sammelte. Da gab es Galavorstellungen, die unter Zuziehung von berühmten Gästen die Oper bestritt. Anders in Baden-Baden, wo Kaiser Wilhelm häufig einige Wochen zubrachte; dort dienten kleinere theatralische Vorführungen zu seiner Erholung, meist kurze einaktige Lustspiele, wie er sie liebte. Das Schauspiel in Karlsruhe hatte nicht den Schwung wie die Oper, doch war noch aus Devrients Zeiten her im Personal ein guter Kern vorhanden. Zum Teil freilich etwas verphilistert. Morgenweg, den Laube einst gern als flotten Naturburschen der Burg gewonnen hätte, traf ich, als ich ihm den Anstandsbesuch machte, wie er hausväterlich Kohlen aus dem Keller trug. Ganz und gar von lauer Luft unberührt geblieben, war der alte Rudolf Lange, ein Schauspieler von besonderer Qualität, der nur darum wenig bekannt geworden ist, weil er zeitlebens nicht aus Karlsruhe herausgekommen war.

Von Dingelstedt zwar zur Teilnahme an den Münchener Mustergastspielen geladen, hatten ihn ungünstige Rollen in den Schatten gestellt. Er gab den König im „Hamlet", war aber seines Zeichens Humorist, ein Schauspieler vom Schlage Dörings mit den Mitteln der Iffland-schule. Der alte Kaiser liebte ihn besonders, bestimmte Rollen ließ er sich immer wieder von ihm vorspielen, so den Strizow im „Versprechen hinterm Herd", den Lange, als geborener Berliner mit unnachahmlicher Drolerie verkörperte. Ebenso war sein Zettel im „Sommernachtstraum" von überquellender Laune und Beweglichkeit; der Eifer des Spieltriebs hatte in seiner Darstellung eine geradezu federnde Kraft. Lange war uns Jüngeren ein Vorbild, er feuerte an, unterwies, rostete nicht.

Die Vorstellungen für den alten Kaiser fanden im Badener Theater, später aber in den Kursälen statt, wo man, um es ihm bequemer zu machen, auf einer improvisierten Bühne spielte. In einem der prunkhaften Nebensäle kleideten sich dann die Schauspieler an, sie kamen sich vor wie ihre Kollegen in „Wilhelm Meister", als diese im gräflichen Schloß ihre Vorstellungen gaben. Noch zärtlicher umschmeichelte sie die Hofluft, wenn sie nach der Mainau berufen wurden. Dort residierte im Sommer das großherzogliche Paar; war der Kaiser zu Gast, wurde ein Haustheater aufgeschlagen. Im intimsten Familienkreis fanden die Vorstellungen statt, ohne jedes höfische Zeremoniell, man hätte sich, soweit der Respekt das zuließ, wie zu Hause fühlen können, wäre nicht hinter einem auf Schritt und Tritt ein Lakai gestanden — man wußte nicht genau, ob zur Bedienung oder zur —

Aufsicht. Ab und zu fiel auch ein Blick hinter die häuslichen Kulissen. Unser Inspizient sah, als er die Bühne richtete, in der Flucht der Zimmer den alten Kaiser kommen, mühselig, gebückt, schleichend. Als er sich aber beobachtet fühlte, schnellte er in die Höhe, ging mit festem Schritt an dem Bühnenwart vorüber, aufrecht, wie ihn auch das Publikum sah, wenn er die Länge des Kursaals hindurch auf seinen Sitz zuschritt. Rührend war die kindliche Liebe, mit der ihn die Großherzogin, seine Tochter, umgab, doch nicht frei von dem Wunsch, damit aufzufallen, indes der Großherzog Friedrich einfach, schlicht und ohne jede Spur von Pose war.

Die Ehre, auf der Mainau zu spielen, wurde auch dem Hofschauspieler Prasch zuteil, der sich nach und nach zum Direktor entwickelte, im Sommer das „Süddeutsche Hoftheater-Ensemble" durch die Lande führte, um schließlich als Intendant des Berliner Theaters den Gipfel zu ersteigen.

Im Frühling seiner Tatkraft war er von erstaunlicher Vielseitigkeit, Leiter, Regisseur und Schauspieler in einer Person. Star der Truppe war seine reizende, talentvolle Frau, die bekannte Auguste Prasch-Grevenberg; ein junges Mitglied, von dem man sich einiges versprach, war — Albert Bassermann, damals noch im Flügelkleide, aber die Löwenklaue guckte schon aus seinen Leistungen hervor. Ohne Anlehnung an irgendein Muster, ging er bereits seine eigenen Wege, überraschte durch die Originalität der Gestaltung und zeigte eine für seine schauspielerische Jugend erstaunliche technische Fertigkeit. Eine Vorstudie zu seinem späteren berühmten Biegler war der

Flurhüter Martial in „Fereol“. Weiter besaß die Truppe ein sehr bewegliches Mitglied, Siegfried Jelenko, den jetzigen Direktionsstellvertreter des Hamburger Stadttheaters. Begannen in Karlsruhe die Ferien, dann ging das „Süddeutsche“ auf Reisen, das sich in der Hauptsache aus den badischen Hofschauspielern zusammensetzte. Man freute sich, aus der Enge des Spielplanes herauszukommen, in den französischen Sensationsdramen herumzuplätschern, wie in den kohlensauren Quellen in Leutzes Bad in Berg bei Stuttgart. Dort fanden in dem dafür geweihten Sommertheater anfangs die Vorstellungen statt; in den Zwischenpausen während der Proben konnte man in dem benachbarten Bassin ein Bad nehmen und ließ sich durch den Inspizienten aus dem Wasser auf die Szene rufen. Nach manchem Mißvergnügen des Theaterwinters waren diese Sommer künstlerische und leibliche Erholungen. Ging es hierauf mit den eingespielten Stücken von Stuttgart nach Baden-Baden, dann gab es spiel- und probenfreie Tage, man stieg hinauf aufs alte Schloß, aufs Hundseck, in die dunklen Berge des Schwarzwalds. Freilich wohnten dann in der Brust des Theaterdirektors Prasch zwei Seelen. Die eine flehte um Regen für das Geschäft, denn bei schönem Wetter ging keine Katz' ins Theater, die andere bat um Sonnenschein für die Landpartien an freien Tagen. Von Baden ging es nach Wiesbaden, wo im Kursaal ein Theater eingerichtet wurde. Dort erfreuten wir uns der Gunst Friedrich Bodenstedts, der mit uns auch gesellig verkehrte. Den wein- und liebestrunkenen Sänger Mirza Schaffy hätte man freilich nicht in ihm vermutet, eher einen preußischen Landrat. Unser eifrigster Besucher

war auch in einem der Sommer Friedrich Mitterwurzer, der im glühend heißen Juli, ohne eine Miene zu verziehen, ohne die eleganten Glacés von den Fingern zu streifen, trotz der Bruthitze, die — nicht immer einwandfreien — Vorstellungen von Anfang bis zu Ende mit ansah. Er saß da mit derselben stoischen Ruhe, mit der er früher auf dem alten historischen Burgtheaterbankel auf dem Michaelerplatz zu sitzen pflegte. Dort war nur für zwei, drei der wartenden Schauspieler Platz. Eines Tages saß Mitterwurzer, es war ebenfalls brütig heiß, neben dem Komiker Meixner, der wegen seiner Weltscheu berüchtigt war. Grimmig wie eine Bulldogge sah er vor sich hin. Tiefes Schweigen zwischen beiden. Endlich öffnete Mitterwurzer den Mund: „Sagen Sie, Meixner, haben Sie immer Meixner geheißen?" — „Wieso?" — „Das muß sehr langweilig sein." Meixner war so verblüfft, daß er nicht biß . . .

Mitterwurzer, das glühende Temperament auf der Bühne, war im Leben die Pomadigkeit selbst, aber mit Luchsaugen beobachtete er Leben und Theater, aus den unscheinbarsten Vorfällen, aus den schlechtesten Vorstellungen sog er künstlerische Nahrung. Dennoch grübelte er nie. Er lerne seine Rollen auswendig, basta! Dies sein eigenes Bekenntnis. Er spiele sie, wie es ihm der Augenblick eingebe. Darum waren seine Leistungen oft ungleich; in seiner späteren Burgtheaterzeit freilich standen sie wie unverrückbare Säulen aus Granit.

Das „Süddeutsche" ging von Wiesbaden nach Mannheim während der nur kurzen Zeit der dortigen Ferien, denn Mannheim entbehrte sein Theater

mit Schmerzen; noch mehr als in Karlsruhe war es der Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens, aber war es dort residenzlich, erschien es hier demokratisch gefärbt. Mannheim, lautete damals ein geflügeltes Wort, ist ein Theater, um das eine Stadt gebaut ist. Trotz des stolzen Namens „Hof- und Nationaltheater" war es im eigentlichen Sinne der glorreiche Vorläufer aller jener Stadttheater, die heute unter städtischer Verwaltung stehen. Darum der leidenschaftliche Anteil aller „Mannemer" für ihr Theater, für das eine besondere Steuer erhoben wurde. Urban, der ehemalige Held, ging über den Marktplatz. „Höret Sie, Herr Urban", rief ihm eine ständige Galeriebesucherin von ihrem Standplatz zu, „Sie spiele heut den Uriel Akoschta, gelle, da trinke Sie erscht hier die zwei Eier, damit Sie feschte loslege könne . . ."

XX.

Stuttgart und Kassel

Innerhalb der in Karlsruhe verbrachten Jahre führten mich einige Gastspiele an das Hoftheater in Stuttgart, das damals unter der Leitung von Hofrat Werther stand. Die auf jedem Schnürboden heimischen Hausgeister schillerten hier um einige Schattierungen anders als die in Karlsruhe und Mannheim. Publikum und Theater schienen nicht in gleicher enger Beziehung zueinander, mancher Windhauch aus höheren Regionen mochte, wie in alten Tagen, durch die Kulissen wehen. Zu jener Zeit war es merkwürdigerweise der

Theatermaschinenmeister, der die königliche Gunst in ausgiebigem Maße genoß — auch hier wie an manch anderen hervorragenden Kunststätten Rückkehr zu griechischen Sitten.

Intendant Hofrat Werther aus der Schule Dingelstedts war ein sachkundiger Leiter, wohlerfahren und erprobt, auf dem Regiestuhl ein Tyrann. Wie Laube, lag er im Kampf mit den Alten. Herr Löwe, rief er in einer Tellprobe, Sie deklamieren. Feodor Löwe, der Stauffacher, Doktor und Hofschauspieler seit den Zeiten der Stubenrauch, trat an den Regietisch: Herr Hofrat, ich bin über siebzig, ich werde es mir nicht mehr abgewöhnen.

Im „Othello" gefiel Werther eine Dekoration nicht, er ließ aus dem Magazin eine andere holen und verschwand, bis sie kam und gestellt war, in sein Bureau. Das dauerte so anderthalb Stunden. An solche Kunstprobenpausen waren die Mitglieder schon gewöhnt, der Kantinenwirt unten im Keller rieb sich die Hände. Werther versuchte das brüchig gewordene Ensemble zusammen zu schweißen, in der kurzen Zeit seiner Wirksamkeit konnte ihm das nicht gelingen. Eleonore Wahlmann war eine Tragödin von Wuchs und Pathos der Clara Ziegler, Luise Wentzel, ehemals das poesieumflossene Gretchen, eine Mutter von Herz und Gemüt, ihr Mann hatte sich den Schneid seiner früheren Liebhaber in die älteren Charakterrollen hinüber gerettet. Alles in allem aber standen die Alten auf gespanntem Fuß mit dem Nachwuchs. Froböse, der später nach Berlin, Wiene, der nach Dresden ging, schillerten kräftig ins Moderne, und Kati Frank, zu jener Zeit auch in Stuttgart,

pendelte zwischen altem und neuem Stil unsicher hin und her.

Aus dem Süddeutschen gings ins Mitteldeutsche, nach dreijähriger Wirksamkeit im Badischen wurde Karlsruhe mit Kassel vertauscht. Ich wäre aber Mottls Umgang nicht würdig gewesen, hätte ich versäumt, vorher Bayreuth zu besuchen. Er band es mir auf die Seele. In jenem Jahr wurde nur der „Parsifal" gegeben. Was sich nach und nach an szenischen Neuerungen, an stimmungsfördernden Kräften auf den deutschen Bühnen durchsetzte, hatte vielfach in Bayreuth seine Wurzel. Schon das verdunkelte Haus wirkte dort mit magischer Gewalt; früher wurde in keinem Theater der Zuschauerraum in dem Maße verfinstert, wie es heute, freilich nicht mit der gleichen Wirkung wie in Bayreuth, allerorts während des Spiels geschieht; man kannte aber auch die verdunkelte Bühne nicht, die jetzt, malerischer Wirkungen halber, oft den Schauspieler seines vornehmsten Ausdrucksmittels beraubt, der Sichtbarkeit des Mienenspiels. Beleuchtungs- und Stimmungszauber fanden von Bayreuth aus den Weg über die Bühnen, nicht ohne gelegentliche Verdunklung des Worts.

Neben Bayreuth steht als Festspielort Oberammergau. Auch an ihm wurde nicht vorbeigegangen. Damals, 1890, lagen bis auf einige gedeckte Lauben, Bühne und Zuschauerraum noch frei. Der sich wölbende blaue Himmel spannte wunderbare Soffitten über die Szene; freilich, als ich die Vorführung sah, prasselte der Regen mit einer Gewalt hernieder, wie sie kein Theatermeister, wie sie nur ein oberbayerischer Land- und Dauerregen erzielt, aber ein-

gehüllt in ein paar gemietete Pferdedecken pries ich mein Geschick — der sprachliche Teil ging mir glücklicherweise so gut wie verloren; ohne durch ihn gestört zu werden, konnte ich mich mit um so größerem Genuß dem mimischen hingeben. Der Schauspieler von Beruf war erstaunt über die Ausdrucksgewalt von Geste und Gebärde der bäuerlichen Darsteller, Mayr, der Christus voll Adel und Hoheit, als ob er aus einem Gemälde von Rubens oder Rembrandt hervorschritte. Dabei trieften Haar und Gewand vom strömenden Regen. Man ging in sich. Die Natur in Haltung und Bewegung dieser bäuerlichen Kollegen ließ erkennen, wie viel Konvention in dem mimischen Teil der landläufigen Theatervorstellungen steckt.

Am Hoftheater in Kassel kam ich unter das Regiment eines militärischen Intendanten. Herr v. Gilsa besaß eine feste Hand, die Ordnung im Betriebe war musterhaft. Vieles wurde eingewendet gegen die Theaterleiter, die vordem Majore oder Rittmeister waren, mit Recht; aber einen Vorzug hatten sie meist vor ihren zivilen Genossen: sie versprachen selten mehr, als sie halten konnten. Auch setzen sich die Fähigkeiten des Theaterleiters aus zwei Eigenschaften zusammen, er soll Künstler sein und das Vermögen besitzen, regieren zu können, ist er Pächter, noch das nötige Barvermögen. Das erstere ist seltener wie das bare und wird in einem Beruf gewonnen, der sich aufs Kommandieren versteht; freilich mußten die Anschauungen von In-Reih-und-Glied-stehen, auch in den nun überwundenen Zeiten, eine nachdrückliche Revision erfahren haben, sollten sie kein Hemmnis bilden. Das war nun nicht immer der Fall. Herr v. Gilsa hatte in seinem alten

Schauspieldirektor Wohlstadt einen trefflichen Helfer. Wohlstadt, ein Learkopf, wie er schöner nicht zu denken war. Volle, blendend weiße Locken, wallender greiser Bart, der fein geschnittene Züge umrahmte. Milde wie alter Wein. Mußte er jemand eine kleine Rolle geben, so fügte er eine dicke hinzu, die kleine kam ran, die dicke nie, sie war nur ein Trostbringer. Sonst kam Wohlstadt, wie seinem Herrn, kein unwahres Wort aus dem Mund — im Bereich des Dienstlichen, im übrigen besaß er trotz seines Alters die üppigste Phantasie. Niemand wußte viel über sein Vorleben, Haase, der Spötter, wenn er zum Gastspiel kam, behauptete, Wohlstadt sei bei der Neuberin gesetzter Liebhaber gewesen. Er saß des Abends während der Vorstellung hinter den Kulissen, abseits auf einem Bänkchen, da dämmerten ihm alte Geschichten auf. Seufzer entrangen sich seiner bewegten Brust. Wer sich dann zu ihm gesellte, dem erzählte er eine romantische Geschichte aus seiner Vergangenheit. Spitzbuben, wie die Schauspieler in ihrem Übermut einmal sind, erfanden sie ihrerseits grausame Geschichten, die sie ihm vorsetzten. War es nun Ironie oder Münchhausiade, auf jede Moritat hatte er eine in Bereitschaft, die sie noch übertrumpfte. Einem war die Tochter von einem Grafen entführt worden, die seine von einem Prinzen. Dem andern war der Sohn in der Fremde verdorben, verschollen, der seine war in Gefangenschaft afrikanischer Neger geraten. Nächsten Tag ließ man den Sohn sterben — an der Cholera, seiner starb — an der Pest. Er erinnerte mit seinen Geschichten an den berühmten Bassisten Formes. Der war von Indianern gefangen genommen worden und sollte gespießt werden. Da

sang er eine Arie des „Saraſtro", ſie ließen ihn nicht nur frei, ſie ſchenkten ihm ſogar ein Meſſer. Dieſes hier, und Formes zog es aus der Taſche. Das trägt ja die Marke Solingen, ſagte einer der Anweſenden, und wies auf den Stempel der Klinge. Wirklich? Da ſieht man, wie weit die deutſche Induſtrie vorgedrungen!

Von ähnlicher Schlagfertigkeit und Phantaſie war Wohlſtadt. Er habe den Othello geſpielt und vergeſſen, ſich die Hände ſchwarz zu färben. Das Publikum lachte. Er verſchafft ſich im Zwiſchenakt fleiſchfarbene Handſchuhe, zieht ſie in der nächſten Szene von den mittlerweile gefärbten Händen — das Publikum raſt . . .

Sein Raritätenſchatz an Abenteuern war unermeßlich, ſpiegelrein aber und unſchuldsvoll die Miene, mit der er ſie auspackte. Nur einmal geriet er aus der Faſſung. Gilſa überreichte ihm, eben als er ſich entfernen wollte, ſchon im Hut und Mantel, anläßlich eines verſchwiegenen 75jährigen Geburtstages oder eines 50jährigen Jubiläums, den roten Adler. Wohlſtadt, jeder Ehrung abhold, fand diesmal kein Wort, nickte nur zum Dank und ſchlich wie beſchämt davon.

Im Gegenſatz zu ihm ſtand der amtierende jüngere Regiſſeur, dem die Fülle der Phantaſie im beſcheideneren Maße zu Gebote ſtand. Zu jener Zeit wurde über Ibſens Dramen noch gerne geſpöttelt. Bei der Leſeprobe der „Frau vom Meere" ſchüttelte ſich der ſzeniſche Sachwalter über die Komik, die er in der Figur des fremden Mannes zu finden glaubte, er meinte, deſſen Auftreten — jedesmal über den Zaun

— bedeute jedesmal einen Lacherfolg. In der Vorstellung baute er den Zaun nicht hoch genug, der Balken hätte ihm bis an die Stirne reichen müssen...

Eine interessante Persönlichkeit am damaligen Kasslertheater war Dr. Kurt Boeck, später der berühmte Weltreisende. Schon als Schauspieler hatte er in einer längeren Urlaubszeit eine asiatische Entdeckungsreise gemacht, er war in der Eiswelt des Himalaja fast ebenso zu Hause als in der kleinen Welt der Bühne; aber die bekannten paar Sohlen, die er in leidenschaftlicher Liebe für die Kunst auf den Brettern vertreten hatte, würden ihn unweigerlich dort festgehalten haben, wenn — der Intendant seinen Kontrakt erneuert hätte. So aber, hochstrebend, kehrte Boeck allen gemalten Naturwundern den Rücken und suchte sie in der Wirklichkeit auf.

Er machte unter seinen damaligen Kassler Kollegen Schule, die Ferien wurden zu den abenteuerlichsten Fahrten benutzt. Ein Reisevirtuos war der Opernsänger Ewald, Strapazen waren ihm Poesie. Er besuchte Südfrankreich, Spanien, Nordafrika, Griechenland, kam über Sizilien zurück und hatte — 400 Mark ausgegeben. Wo sie vorhanden war, fuhr er IV. Klasse, im Schiff Zwischendeck, Reisezehrung verschaffte er sich auf Handwerksburschenart; im Süden ging er von Hotel zu Hotel, fragte nach dem Zimmerpreis, verlangte man fünf Lire, bot er eine, schließlich kam er immer irgendwo unter; von Trinkgeldern war er ein abgesagter Feind, die Höflichkeiten, die ihm dann der spanische, griechische, italienische Hausknecht nachrief, — verstand er nicht.

Neben dem hohen Pferd, auf dem so mancher

sitzt, hat fast jeder beim Theater sein Steckenpferd im Stalle; freilich das vom Kollegen Ewald war etwas ruppig, er ritt es aber mit vielem Vergnügen.

XXI.

Am Franzensring

Von irgend einem der berühmten Berliner Schauspieler wird erzählt — ich glaube, es war Seydelmann — er sei als Jüngling die hohen Treppen des Schinkelschen Baues hinangestiegen und habe sich feierlich gelobt, nicht eher zu rasten, als bis er eine Koryphäe des Hauses geworden sei. Jetzt ist ein solches Unterfangen nicht mehr erlaubt, vor die Freitreppen sind Ketten gezogen. Im alten Burgtheater gab es keine solchen Freitreppen, auch im neuen am Franzensring nicht, dennoch glaubte ich eine Himmelsleiter hinanzusteigen, als ich von dort die Einladung zum Gastspiel erhielt, dem ein mehrjähriges Engagement folgte. Der ehemalige Enthusiast der vierten Galerie, inmitten der glühend von ihm verehrten Schauspieler, die fast noch wie damals in geschlossener Reihe standen. Die alte Garde, die sich nicht ergibt. An einzelnen schien die Zeit ohne jede Spur vorübergegangen, andere hatten sich mit ihr abgefunden und waren in ein älteres, bescheidenes Fach übergegangen, manche aber standen mit der Zeit auf gespanntem Fuße. Durch jährlich sich wiederholende Besuche ergab sich zwar die Gelegenheit, die ersten Eindrücke der Jugend stetig zu revidieren, der Blick hinter die Kulissen aber

schärfte das Urteil. Baumeister besaß noch die alte Frische, Thimig seine unverwüstliche Laune und Jugend, Sonnenthal hatte sich ein neues Gebiet erobert, Lieblinge wie Kraftel und Hartmann aber waren in Manier verfallen. Hartmann hat dann in den älteren Herren seine Grazie wiedergefunden, Kraftel aber gelang kein Übergang, wie denn überhaupt schauspielerische Begabungen gewisse Grundnoten besitzen. Entweder weisen die Mittel und Anlagen auf das Darstellungsgebiet der Jugend, oder auf das des Alters, auf beiden Lorbeeren zu ernten, wird nur den Auserwählten zuteil.

Im Wiener Hofburgtheater schieden sich die Schauspieler in zwei sich scharf von einander abhebende Gruppen, in die wirklichen, mit Dekret angestellten k. u. k. Hofschauspieler und die einfachen Hofburgschauspieler; das Dekret wurde erst durch Zeit und Verdienst erworben. Bekannt ist der Ausspruch Dingelstedts, als einer der jüngeren Mitglieder sich auffällig dem Souffleurkasten näherte. Halt da! da ist nur der Platz für die wirklichen Hofschauspieler . . .

Es gibt aber auch andere Unterscheidungsmerkmale. Die wirklichen halten zusammen wie Stahl und Eisen, sie bilden einen geschlossenen Ring, der den Dekretlosen verschlossen bleibt, solange sie nicht in Künstlerschaft und Umgangsform den Ton des Hauses treffen. Diese Warte- und Prüfezeit erscheint als etwas Selbstverständliches, es durfte niemand übelnehmen, als Lewinsky am Grabe des eben verstorbenen Meixner inmitten der Jüngerschaft die Worte sprach: Wir, die alten, die den Wienern das Burgtheater bedeuten, rücken immer enger zusammen. Diese Bemerkung hatte

keine Spitze, wie etwa eine andere Hartmanns, als der junge, zur Zeit noch Dekretlose, frühverstorbene Hübner als Lehrer ins Konservatorium berufen wurde: Sie wollen dorthin zurück? Besuchen Sie doch lieber unsere Proben, da lernen Sie mehr . . .

In den ungeschriebenen Hausgesetzen verkörperte sich die Tradition des Burgtheaters, sie stammen aus alten Zeiten her und sind von einer Generation auf die andere gekommen, sie sind es vielleicht, die dem Burgtheater die Ausnahmestellung geschaffen haben, denn sie bedeuten die Herrschaft der Schauspieler. Am Requisitentisch des Theaters saß ein altes, mit allen Geheimnissen des Hauses vertrautes Faktotum, das pflegte zu sagen: die Schauspieler halten länger als die Direktoren. Ungeachtet all der Rivalitäten untereinander besteht und bestand unter den führenden Kräften der Burg eine unverabredete Fronde gegen alles, was dem Geist des Hauses zuwiderläuft. Mochte auch der Gerechte mit dem Ungerechten leiden, das Ziel, die Hochhaltung des darstellerischen Niveaus, wurde stets durch die Schauspieler selber erreicht, die gegenseitig nicht die wohlwollendsten, aber doch die schärfsten Beobachter sind. Der Ring wurde mitunter gesprengt, so durch Laube, fügte sich aber immer wieder zusammen; später durch Burckhardt, der ging vorsichtig zu Werke. Eines Abends sagte Hartmann zu ihm: Sie haben für nächsten Montag den Hüttenbesitzer angesetzt, da habe ich doch Urlaub? „Den Hüttenbesitzer spielt an diesem Abend Mitterwurzer." Als Gast? „Nein, als engagiertes Mitglied." Hartmann fiel auf den Rücken, hinter dem, wie dem aller übrigen Regisseure das sensationelle Engagement ab-

geschlossen worden war. Gemeinsam aber blieb ihr Bestreben, dem Hause seine Würde und seinen Glanz zu erhalten. Einem der jüngeren Schauspieler, der gelegentlich nachlässig probierte, rief der Regisseur Robert zu: Wissen Sie nicht, wo Sie sich befinden? Sie stehen auf dem geheiligten Boden des Burgtheaters. Niemand fand diese Äußerung übertrieben. Die Fahne wird hochgehalten. Obwohl die Regisseure im Ring derer mit Dekret die Edelsteine sind, ist ihr Ton sonst durchaus kameradschaftlich, Drill existiert nicht, man vertraut der künstlerischen Kraft des Hauses, die den Neuhinzugetretenen emporzieht, Treibhauspflanzen gedeihen nicht, nur wem der Trieb natürlichen Wachstums innewohnt, kommt in die Höhe.

Dennoch ist die Unterwerfung unter die Gebote der Regie eine Selbstverständlichkeit. Mitterwurzer, im letzten Teil seiner Wirksamkeit der Favorit des Hauses, probierte Richard III. Die Traumszene wird von Musik begleitet. Mitterwurzer erhebt sich in seiner ganzen Länge von seinem Lager. Ist das Stück eine Oper? Lewinsky, der Regisseur, repliziert: Die szenischen Anordnungen haben den Darsteller nicht zu kümmern, überhaupt seien sie noch von Dingelstedt. Mitterwurzer fügte sich wortlos. Überhaupt Dingelstedt! Der Name Laube wurde kaum mehr genannt, aber Dingelstedt war der Hausgott, auf den man sich berief. Burckhardt studierte Macbeth ein; bei jeder Anordnung seufzte die Wolter: bei Dingelstedt bin ich dort aufgetreten, unter Dingelstedt habe ich das so gemacht, ach, Dingelstedt — aber Widerstand setzte auch sie nicht entgegen. Ein einziges Mal die Schratt, die sonst die Fügsamkeit selbst war. Burckhardt hatte

für Anzengruber die Bahn frei gemacht und führte als erstes Stück den Meineidbauer auf. Schratt war Broni. Wo bleibt die Musik? sagte sie auf der Probe und sah in das leere Orchester. Sie wird hinter der Szene gespielt. „Dann geb'ns die Broni nur wem anders," sprachs und verschwand. Tags darauf war das Orchester besetzt.

Im übrigen war der Einfluß der Schratt mit keinem Hauch zu spüren, höchstens, daß sie auf Fürbitten hin manche Stellung, die ins Wackeln geriet, wieder befestigte. Die Poppe gastierte im Verein mit Matkowsky in Goethes Iphigenie. Sie war als Ersatz für die Pospischill ausersehen. Ganz unerwartet erschien Kaiser Franz Josef, der seit Jahren das Theater nicht mehr besucht hatte, zu dieser Vorstellung. Er entfernte sich etwas auffällig nach dem ersten Akt — das Engagement der Poppe kam nicht mehr in Betracht.

Die Rollen der „Alten" wurden vertretungsweise öfters den „Jungen" zuteil, doch mochten sie sie auch zehnmal gespielt haben, immer wurden sie wieder abgeholt und den Besitzern zugestellt. Aktien.

Manche waren auch doppelt und dreifach besetzt, so der Hamlet, den Sonnenthal noch innehatte, der aber meist von Robert und Bonn gegeben wurde. Bonn lud mich, der ich mit ihm den König spielte, zum Mahle ein, er wolle mich mit dem Shakespeareforscher Gelber bekannt machen. Da wurden denn neue Nuancen und Auffassungen ausgebrütet. Warum hält die Ophelia nach dem Abgang Hamlets noch einen Monolog, warum tritt der lauschende König nicht sogleich hervor? Bonn warf die Frage auf und Gelber versank in tiefes Nachdenken: „Bei Shakespeare ist nichts

Zufall, alles Absicht.“ Da rief er mit einem Male: ich hab's. Dem König ist ob der Eröffnungen Hamlets schlecht geworden, bei seinem Wiederauftritt muß er die Anwandlung von Ohnmacht zeigen . . .

Bonn hatte übrigens mit seinem Hamlet erstaunliches Glück. Rudolf Valdeck, vor Speidel der bedeutendste Kritiker Wiens, sagte mir, durch Bonn sei ihm erst das wahre Verständnis für die Dichtung aufgegangen.

Noch bestand am Burgtheater die Einrichtung der Monatsregisseure, der „Wöchner“ im Sinne von Goethes Theaterleitung. Sie hatten die abendliche Aufsicht und wechselten im Turnus. Die Einstudierung der Stücke wurde entweder vom Direktor selbst, oder von einem der dazu bestimmten Regisseure geleitet, stand aber das Stück, dann ging es in die Monatsregie über. Der szenische Rahmen war durch das ausgezeichnete technische und Hilfspersonal so fest gespannt, daß nichts wieder auseinanderging, was einmal saß, Inspizienten und Komparserieleiter waren erprobte rechte Hände der Regie. Ein Stück, das jahrelang auf dem Spielplan stand, wechselte bei den Repetitionsproben oft den Leiter, der dann stets der diensttuende Monatsregisseur war. So standen einmal im Lear gleichzeitig fünf Regisseure auf der Bühne: Sonnenthal, Lear, Baumeister, Kent, Lewinsky, Narr, Gabillon, Gloster, Robert Edgar, sie machten das Sprichwort von den vielen Köchen wahr. Jeder hatte das Stück schon einmal unter den Fingern gehabt, und doch wußte keiner über die Stellungen auf der Haide Bescheid. Solche kleinen Unstimmigkeiten vermochten aber den Glanz und die Frische auch alter Vorstellungen nicht zu

trüben, denn jeder war bei der Sache, allen voran Meister Sonnenthal, der sich niemals schonte. In einem Zeitraum von vier Jahrzehnten habe ich ihn unzählige Male spielen sehen, nicht einmal, daß er nicht alles hergab. Im neuen Burgtheater, trotz seiner imposanten Räumlichkeiten fehlte ein Konversationszimmer, das ist ein Glück für die, die sich nicht zerstreuen wollen. Sonst ist dieses Zimmer meist der Herd des Klatsches, der Feind jeder Sammlung, mitten aus der besten Unterhaltung heraus wird der Schauspieler auf die Szene gerufen, es dauert immer dann einige Sekunden, ehe er sich besinnt, in welche Haut er zu schlüpfen habe, das bringt so manche Rolle um ihre geschlossene Wirkung. Große Schauspieler wie Sonnenthal, Mitterwurzer, Haase, Possart haben sich nie vor ihrem Auftritt zerstreut nach den Worten Grillparzers: Sammlung ist der Weltenhebel, der alles Große tausendfach erhöht und selbst das Kleine näher rückt den Sternen.

Alte Vorstellungen von unerreichtem Glanz waren neben dem Richter von Zalamea, dem nur später die Wessely fehlte, der farbenprächtige Götz in der Dingelstedtschen Fassung, die freilich in den Szenen der Adelheid teilweise Umdichtung war. Der Wirkung zulieb, sagte mir die Wolter, habe Dingelstedt diese Änderungen gemacht, sie sei es aber allein, für die der neue Text bestimmt war, und die ihn sprechen dürfe. Später freilich ist diese Einrichtung auch auf andere Bühnen übergegangen. Eine Aufgabe von besonderer Schwierigkeit war in dieser Vorstellung die Rolle des Sickingen, oder vielmehr des Vehmrichters, in den sich der Sickingen verwandelte. Jeder schlug

ein Kreuz davor. Der Vehmrichter hat die Adelheid zu würgen, seine schwarzbeschuhte Hand auf ihren weißen Hals zu legen, ihr den Strick um den Nacken zu schlingen, durfte aber um Gotteswillen nicht die Frisur zerstören, oder auf die Schleppe treten, denn die Wolter mußte vom Vordergrund der Bühne bis rückwärts auf das Lager geschleift werden. Das alles mit der Kapuze des Vehmrichters auf dem Kopf, die sich gar leicht verschob, so daß die Augenlöcher herab auf die Nase rutschten. Über manchen ungeschickten Vehmrichter wurde hinterher schauerlich Gericht gehalten, Stolz ergriff mich, als ich mit Ehren bestand.

Burckhardt goß neuen Wein in die alten Schläuche des Spielplans, neben Anzengruber führte er auch Hauptmann auf, teilweise zum Mißvergnügen der alten Garde. In den Einsamen Menschen saß Frau Gabillon in der Probe. Wie heißt das Stück? Einsame Menschen? Das müßte unausstehliche Menschen heißen. Ihre Zunge war gefürchtet. Eines Abends, Teestunde bei der Wolter, im Kreis der Intimen. Bei ihrer Verheiratung, erzählte die Wolter, habe sie ihrem Gemahl alle Irrtümer der Jugend gebeichtet. Eine bewunderte die Aufrichtigkeit, eine andere den Mut, Frau Gabillon — das Gedächtnis.

Nach kurzem Widerstand erfreute man sich aber des frischen literarischen Windhauches, der durch die alten Masten strich. Burckhardt faßte die Sache am rechten Ende an, war weniger Tyrann als Schaumeyer in all seinen Amtsgeschäften. Er überredete nie, er suchte immer zu überraschen, zu überrumpeln, auf lange Auseinandersetzungen ließ er sich nicht ein. Einer Unterredung im Büro wich er mit verschlagenen

Künsten aus; in den Proben, im dunklen Parkett, mitunter im Gespräch auf der Straße erledigte er die wichtigsten Dinge, kam es zu einem Punkt, der ihm unbequem war, dann huschte er weg, empfahl sich — in seinem Wienerstößer war er jedenfalls der burschikoseste Direktor, den das Burgtheater je besaß — er war ein Diplomat in Hemdsärmeln. Freilich, das Durchwursteln hatte er mit seinen Kollegen im Frack gemein. Der Kurs wurde je nach Umständen geändert. Bei seinem Amtsantritt wehte aus der Presse scharfer Gegenwind, namentlich Speidel, der Königsmacher, befehdete ihn heftig, war er doch hinter seinem Rücken auf den Thron des Burgtheaters gelangt. „Fürchten Sie sich vor Speidel?" fragte mich Burckhardt, als ich ihm meinen Antrittsbesuch machte, „er wird Sie scharf aufs Korn nehmen, sollen Sie doch einen seiner Freunde, den ich entlassen habe, ersetzen." Gar bald aber hatte Burckhardt die Justamentpolitik aufgesteckt und saß mit Speidel und dessen dem Burgtheater wiedergewonnenem Freund im Winterbierhaus, dem Stammtisch Speidels, an dem nur ein paar Getreue Zutritt hatten. Speidel war in jener Zeit allmächtig, er teilte mit seiner Feder Orden aus, die Anerkennung durch ihn war ein künstlerischer Adelsbrief, wenn auch mit der Zeit die Münze abgegriffen wurde. Sein Name wurde von den Getreuen nur mit ehrfürchtigem Augenaufschlag genannt, das Burgtheater war ihm gegenüber in zwei Lager geteilt; die Fronde saß im Währinger Cottage und wurde von ihm heftig befehdet. Die Verankerungen um Einfluß und Stellung waren mannigfach. Wie in der Politik. Neben Presse, Thron fehlte auch der Altar nicht. Einen der Burgschauspieler sah man oft in den

Kirchen auf Knien, er war Günstling des Erzbischofs, stets guckte aus seiner Rocktasche auffällig das klerikale „Vaterland" hervor, die Kollegen nannten ihn den — Religionstechniker.

XXII.

Übergangszeiten

Das neue Haus am Franzensring hat manchem der erbeingesessenen Burgschauspieler vielen Kummer bereitet: man nahm ihm den Stradivarius und gab ihm dafür eine neue Geige in die Hand. Es wurde gescholten und gezetert. Auch der Erbauer gesellte sich zu den „Raunzern": Die Pforte hinauf zur Bühne zierte eine Art Architrav, aber nicht hoch genug, um die Kulissen durchzulassen. „So muß der Stein der Pappe weichen," seufzte Hasenauer und ließ den Giebelbalken entfernen. Im Foyer aber, in der Bildergalerie, wo die alten Schauspieler hängen, wurden den Kniestücken schlangweg Beine angemalt, da sonst die Bilder nicht in die Architektur gepaßt hätten. Die neue Geige hatte nicht die Süßigkeit und Fülle der alten, es bedurfte größeren Aufwands, die Saiten klingen zu machen. Auch das Verhältnis zum Publikum war nicht mehr das frühere, was freilich nicht am Haus allein, sondern am Inhalt der Zeiten lag. Schwärmerei äußert sich anders als ehedem. Im alten Burgtheater durchtoste der Applaus oft einen ganzen Zwischenakt, spontan, in grenzenloser Hingabe an die Sache, im neuen hat sich zu den Galeriebesuchern einer hinzuge-

sellt, der im alten fehlte: der Chef der Claque. Er hieß Wessely, er war nicht nur der Förderer, er war der Freund seiner Klienten. Auch ich konnte nicht umhin, seine Bekanntschaft zu machen, profitierte aber weniger von seinen Händen als von seinen Bekenntnissen. Er gab die Geheimnisse seines Berufes preis, bewies mir, daß die Großen des Hauses erst recht seine Hilfe nicht entbehren konnten. Trat er bei Sonnenthal—Hamlet mit 24 Mann an, so beanspruchte Bonn, wenn er anstelle des alten Meisters spielte, 48; auch die Taxen waren je nach der künstlerischen Bedeutung des Klienten verschieden, einzelne der Koryphäen begleitete er sogar auf Gastspielreisen. Wesselys Spezialität war Stimmung zu machen, den Beifall sozusagen aus der Luft zu holen, sein Meisterstück aber, wenn ihm der Applaus auf offener Szene gelang. Heutzutage wird das freilich als Störung empfunden. Doch fühlen die Jungen so tief wie die Väter, es besteht nur die Scheu Gefühl zu zeigen; bricht die Explosion dennoch los, dann gilt sie oft nicht der inneren Befreiung, sondern sie steht im Zeichen des Kampfes, sie will eine Richtung durchsetzen.

In Berlin hatten sich in den zwanzig Jahren die Theater verdrei-, das Publikum verzehnfacht, in Wien dagegen waren sich die Verhältnisse ziemlich gleich geblieben. Statt des niedergebrannten Stadttheaters erstand das Deutsche Volkstheater; Carltheater und Theater an der Wien hatten ihr Genre eingeengt und pflegten nur die Operette, das Theater in der Josefstadt gab wie ehedem das Volksstück, neu war nur das Raimundtheater, das mit seines Patrons „Gefesselter Phantasie", mit Wildbrandts „Graf von Hammerstein" eröffnet wurde, sich aber nach mancherlei

Wandlungen zur allein selig-, oder vielmehr Kasse machenden Operette bekehrte. Mittlerweile, in der Zeit der Kammerspiele haben sich mehrere kleine Bühnen mit wechselndem Glück aufgetan. An interessanten Gastspielen fehlte es in jenen Jahren nicht. In Wien ging damals der Stern der Duse auf, sie begründete ihren Weltruhm. Vielleicht aber wurde in ihrer Person eine Richtung gefeiert. Eben erhob sich die dramatische Dichtung aus der Verflachung, der sie anheimgefallen war, da kam die Duse und gab auch der Darstellung verfeinerte psychologische Vertiefung. Gewiß war die Kunst der Duse nicht auf Sensation gestellt, wenn sie auch erst nur landläufige Virtuosenrollen bot und damit die göttliche Sarah, die fast um die gleiche Zeit in Wien gastierte, völlig schlug; aber auch auf sie trifft zu, was jedem fremdsprachlichen Schauspieler zu Hilfe kommt, und wodurch er besticht: die Vorzüge der nationalen Eigenart. Mit der Sarah Bernhard verglichen, war die Duse am Januskopf der Schauspielkunst das Antlitz, das nach vorn blickt, in ihr, ebenso wie in der dramatischen Dichtkunst ist obenauf, wer die Zeitströmung in ihrer geheimsten Ader trifft. Damit erklären sich auch die Wirkungen der Zugstücke; der Duse aber half die Gewalt einer alles mit sich fortreißenden Suggestion. Sie war eine Künstlerin, die mit den erlesensten Mitteln wirkte, ihr mimischer Reichtum stammte indes aus nationaler Mitgift, und der einzigartige Zauber ihrer Individualität schuf ihrer Gestaltungskraft auch die Grenze. Von Ludwig Devrient sah man den Lear, den Franz Moor, den Falstaff, von der Duse sah man nur die Duse. Maß man sie indes an der Sarah Bernhardt, so erkannte

man die Höhen und Tiefen ihrer Kunst, wie denn die Franzosen damals in Wien überhaupt schlecht neben den Italienern bestanden. Ando, der Partner der Duse, war der Typ des modernen Schauspielers, wurde aber später durch Zacconi und Novelli verdunkelt.

Mounet Sully zeigte sich als Oedip und Hamlet, in der Rolle des Dänenprinzen im Vollbart und Federbarett, mit dem Elan des französischen Tragöden; eine Kuriosität in der Übersetzung war die Stelle: „Das ist Wermut"; (That's wormood) sie lautete: „c'est l'absynthe", wie denn überhaupt Einrichtung und Wiedergabe sich weitab vom Geist der Dichtung entfernten. In der eben um die Zeit stattfindenden Theaterausstellung ließ sich auch das Théâtre Française mit einigen Vorstellungen sehen, die berühmte Mlle. Reichemberg bot blaß angehauchte Kunst, dagegen trug der nicht minder berühmte Gôt ziemlich stark auf, wenigstens in der Rolle, in der ich ihn sah. Man gab „Les femmes savantes" ganz in der Art, wie zu Zeiten Molières, die Mitspielenden in einer Reihe. Auch Coquelin zeigte seine schauspielerischen Jongleurkünste. Neben den Franzosen, Ungarn usw. ließ sich die Berliner Kunst des Deutschen Theaters sehen, mit Kainz, der damals in Wien noch nicht gefiel, und Else Lehmann in den „Kindern der Exzellenz".

An interessanten Bühnenereignissen fehlte es damals in Wien so wenig, wie an interessanten Stammtischen. In dem nun längst verschwundenen Café Griensteidel saßen jeden Nachmittag neben einer Anzahl jüngerer Mitglieder des Burg- und Volkstheaters an einem bestimmten Ecktisch die aufgehenden Sterne der jungen österreichischen Literatur. Hermann Bahr,

Schnitzler Salten, Beer-Hofmann, Hofmannsthal; der stets die Versammlung präsidierende Julius Bauer machte damals den unsterblichen Witz: Hofmannsthal werde von den Malern beneidet, seine Bilder seien so — gesucht. Auch Karl Kraus, der spätere Fackelkraus, gehörte zur Runde und schon damals zur Opposition, noch aber spie der Vulkan nicht, er grollte nur; Kraus hörte meist schweigend zu, nur manchmal verfinsterte sich seine Miene, und der Haarbusch fiel in die Stirn. Julius Bauer, der Kritiker des vielgelesenen Wiener Extrablatts, war an diesem Stammtisch die Primadonna; er wurde, ein Speidel in Miniatur, wie eine Primadonna gehätschelt, dafür spendete er großmütig gelegentlich aus dem Schatz seiner ungedruckten Verse, die er für festliche Gelegenheiten geschmiedet hatte. Einmal gerieten sich Bahr und er in die Haare. Bahr, der damals auch kritisch tätig war, hatte die Schratt verrissen, darüber geriet Bauer außer sich und meinte, das sei Majestätsbeleidigung. Zum Zausen seien die Kleinen da.

Bahr war übrigens damals schon Feind der Autoritäten und Herold der Neuen. Im Verein der Literaturfreunde hielt er einen Vortrag und sagte zum Schluß: Morgen erscheint ein Buch: Der Garten der Erkenntniß. Sophokles, Hofmannsthal, Shakespeare, Goethe verhalten sich dieser Dichtung gegenüber wie das Morgenrot zur Sonne. Wenn nicht die literarische Welt Wiens, Deutschlands, ja der Welt morgen Kopf steht, gehe ich in den Prater und häng mich auf. Bravo! sagte einer der Zuhörer.

Der Autor des Gartens der Erkenntniß war Leopold Andrian, der viele Jahre nachher, kurz vor der

Revolution aus einer Versenkung auftauchte und zum Intendanten beider Hoftheater bestellt wurde.

Lärm machen galt als literarische Parole des Tages. Das bezog sich gelegentlich auch auf Theaterabende. Am Volkstheater wurde ein Stück der Ada Christen aufgeführt. Mich hatten einige der noch unbekannten Grienſteidl Poeten zur Vorstellung mitgenommen. An einer heiklen Stelle scharrten sie, räusperten, schneuzten sie sich, rumorten, kicherten; an der Klippe, die vielleicht umschifft worden wäre, scheiterte die Fahrt, die Stimmung schlug um, das Stück fiel durch. Sie hatten nämlich, die Grienſteidler Poeten, auch im Volkstheater Stücke liegen, der Erfolg eines anderen hätte ihre Aussichten auf baldige Aufführung des ihrigen geschmälert . . .

Eine mir werte und liebe Tafelrunde war die erst in der Goldenen Birn und später im Roten Löwen ansässige „Anzengrube". Dort kam man des Abends zusammen. In jenen Tagen lebte freilich der Meister nicht mehr, seine Getreuen aber hielten die Tischgesellschaft aufrecht. Ihr gehörten an: Chiavacci, Bettelheim, der Herausgeber von Anzengrubers Schriften, Scherpe, der Schöpfer des Monuments, als Senior Rudolf Alt, der berühmte Aquarellist, Friedjung, der Historiker, Lewinsky, Martinelli. Manchmal ließ sich auch Hans Richter sehen, ebenso Schlenther und Brahm, wenn sie nach Wien kamen; ein belebendes Element war der kaustische Juch, Zeichner am „Figaro", Anzengrubers ehemaliger engerer Kollege, denn Jahre hindurch, noch als berühmter Dichter, war Anzengruber Redakteur dieses alten Wiener Witzblatts. Als ich — vor jener Zeit

— einmal nach Wien kam und Anzengruber zufällig auf der Ringstraße traf, sagte er seufzend: „Wissen's, was ich dies Jahr aus Deutschland Tantieme bekommen habe? 20 Mark.“ Später hat sich das zu seinen Gunsten geändert, aber er erlebte die Ernte nicht mehr.

Die „Anzengrube“ wurde im Geist des Dichters verwaltet. Er selbst liebte nur den kleinen Kreis, eine fremde Taube im Schlag konnte ihm die ganze Stimmung verderben. Literaturgeschwätz war ihm verhaßt, ebenso wie Rosegger, der in früheren Jahren auch mal die „Anzengrube“ aufsuchte. Galt es aber, ein Urteil abzugeben, dann trafen Anzengruber wie Rosegger mit einem Kernwort ins Schwarze. In ihrem besten Teil hat sich die „Anzengrube“ in Stein verwandelt: Anzengruber selbst steht in der Nähe des Volkstheaters, ihm zu Füßen der Steinklopferhans Martinelli; Rudolf Alt hat sein Denkmal hinter der Minoritenkirche, Lewinskys Büste steht im Foyer des Burgtheaters.

Alfred von Berger, der spätere Direktor des Hamburger Schauspielhauses war damals Professor an der Wiener Universität; im Verein mit einem Kollegen besuchte ich seine interessanten Vorlesungen über Shakespeare. Theatermensch durch und durch witterte er das Vorhandensein von „Schminke“, ging oft über sein Thema weit hinaus, streifte die Bühnenzustände des Tages, entwarf in seiner hinreißend beredten Art Inszenierungspläne Shakespeare'scher Dramen; die Macbeth'schen Hexen ließ er, als würfe sie ein Erdbeben an den Tag, aus felsigem Geklüft sich loslösen, der wahnsinnige Lear bricht aus einem wogenden Kornfeld hervor und windet sich den Ährenkranz. Auch auf

Nietzsche kam Berger zu sprechen und nannte ihn ein „Geniekrüppel“; die klerikale Ader in Berger zeigte sich auch in dem Umstand, daß er, der Philosophieprofessor in der Votivkirche ein Glasfenster gestiftet hatte.

XXIII.

Das fortschrittliche Dresden

Die literarische Umwälzung, die der neuen dramatischen Produktion ihre Stempel aufprägte, brachte auch notwendigerweise die Umwertung der schauspielerischen Kräfte zuwege. Eigenschaften, die vordem geschätzt wurden, Erscheinung, Wohllaut des Organs, edle Sprechkunst galten nicht mehr, es war, um ein Wort Maximilian Hardens zu gebrauchen, die Technik der schlechten Mittel, die nun Trumpf wurde. Da hieß es denn sich umkrempeln, das konnte nur bis zu einem gewissen Grade gelingen. Schauspieler, die auf dem Boden der Überlieferung standen, sahen sich in ihrem Wirkungskreis eingeengt, neue Dichtungen boten ihrer Art keine Aufgaben, und auch für die Wiedergabe der alten wurden andere Forderungen erhoben. Die Überspannung dieser Forderungen rächte sich bald, sie waren zwar zeitgemäß, aber wie jede Reform schoß auch diese über ihr Ziel hinaus. Eine Schauspielerin gastierte, gefiel und wurde nicht engagiert. Sah ich denn nicht gut aus? O ja, Sie sahen blendend aus. Sprach ich schlecht oder nachlässig? Sie haben tadellos gesprochen. Bin ich dem Charakter meiner Rolle nicht gerecht geworden? Durchaus. War ich also nicht gut? Ja, gut

waren Sie, aber Sie müssen nicht nur gut, Sie müssen auch — anders sein . . .

Nach vierjähriger Zugehörigkeit zum Burgtheater wurde Wien mit Dresden vertauscht. Dort suchte man für den scheidenden Carl Porth einen Nachfolger; das Gastspiel fiel günstiger aus, als das fünfzehn Jahre früher, und auf die Enge des mir in Wien zugemessenen Raumes folgte die Weite einer Fachbeschäftigung mit unbeschnittenen Grenzen. Das Schauspiel in Dresden hatte kaum besondere Wandlungen erfahren, Pauline Ulrich stand noch in voller Kraft und Schönheit, sogar die Bayer-Bürk trat noch an einzelnen Abenden auf, aber der alte Baum hatte auch neue Ringe angesetzt. Mit dem feinsten Verständnis führte Theodor Lobe die Oberregie, ein Schauspiellehrer wie wenige. Ein Wink von ihm steckte Lichter auf; selbst Schauspieler durch und durch, wenn auch nicht mehr ausübender, kannte er nicht nur sein Handwerk bis in die Fingerspitzen, sondern auch seine Leute: Er wußte, wie ihnen beizukommen war.

Wie die Stadt selbst, anmutig, voll heimlicher Reize, war auch das Dresdner Hofschauspiel, wenngleich nicht so farbenprächtig und so reich an Individualitäten wie das in Wien. Schon aber machten sich die literarische Revolution und ihre Folgen auch in Dresden bemerkbar: Neue Geister klopften an die Pforte, Graf Seebach öffnete sie ihnen: die damaligen Dramaturgen Meyer-Waldeck und Zeiß, jetzt die Intendanten von Leipzig und Frankfurt a. M., modernisierten Spielplan und Personal. An jungen Kräften waren Clara Salbach und Paul Wiecke hinzugetreten; entsprach jene in ihrer Lieblichkeit mehr den

Anforderungen der alten, so dieser in seiner Geistigkeit denen der neuen Generation. Holthaus, ein Charakterspieler der alten Schule, mußte dem modernen Carl Wiene weichen, der übrigens später dann wieder von Lothar Mehnert abgelöst wurde. Eine führende Kraft im damaligen Dresdner Hofschauspiel war Albin Swoboda, der ehemalige Wiener Operettentenor, er hatte die Natürlichkeit aus erster Hand, er brauchte wie Bernhard Baumeister sich nicht zu modeln, um auch in die neue Zeit zu passen. Swoboda fiel der Berufskrankheit der Schauspieler zum Opfer: eines Abends plötzlich hatte er das Gedächtnis verloren. Ich war eben im Nachhausegehen begriffen, als ein Theaterdiener aus der Droschke sprang, ich möge augenblicklich ins Theater kommen, Swobodas Rolle übernehmen. Er stand vor dem Spiegel in seiner Garderobe völlig kostümiert und geschminkt und jammerte, er wisse kein Wort von seiner Rolle, er, dem sonst nie ein Wort fehlte. Bald darauf erlag er einem Gehirnleiden, nicht ohne zuvor als strahlender Optimist die frohesten Pläne zu schmieden. Wie alle mir bekannten Schauspieler, die an dem gleichen Leiden zugrunde gingen, der Heldenliebhaber Größer in Karlsruhe, Max Door, Carl Grunert, Anton Hartmann in Leipzig, war sich keiner seines Zustandes bewußt — sie blieben bis zuletzt Optimisten und straften Oswald in den „Gespenstern" Lügen.

Aber nicht nur die Majestät des Todes, auch der Wunsch nach Neuerung und Erneuerung räumte unter dem Personal des Hofschauspiels tüchtig auf. Seebach, der es sich angelegen sein ließ, dem ihm unterstellten Theater den modernen Stempel zu geben, besaß auch

als Leiter modern künstlerische Eigenschaften — Nerven und Nervosität. Die bringen Unruhe mit sich und Unruhe lechzt nach Veränderung. So war es schon lange sein Wunsch gewesen, für das Schauspiel ein neues Haus zu besitzen; das Alberttheater in der Neustadt liegt ungünstig und ist veraltet. Es war das zehnjährige Jubiläum seiner Amtstätigkeit, das zwar vom Personal nicht gefeiert wurde, Regisseur Erdmann teilte uns jedoch freudig und amtlich mit, der König — damals regierte König Georg — habe beschlossen, aus Anerkennung der Verdienste des Grafen Seebach dem Bau eines neuen Schauspielhauses seine Zustimmung zu geben. Wie ein Jahrzehnt später, sollten dafür nicht königliche Gelder Verwendung finden, sondern private Mittel; damals war es Kommerzienrat Lingner, der Erfinder des Odol, der sich anbot, der Zivilliste die Bausumme vorzustrecken, die dann aus dem Erträgnis verzinst werden sollte. Alles war im Klaren, das amtliche Organ, das Dresdner Journal, brachte die mit der königlichen Unterschrift versehene Bekanntmachung. Da regte sich im Landtag der Widerspruch. Eine Belehnung der Zivilliste hielt man für nicht zulässig, auch sonst waren allerhand Gewalten am Werk, den Plan zu vereiteln, spottend sprach man von dem Odoleumtheater, kurz, die Bewilligung wurde zurückgezogen. Das Amt des sächsischen Haus- und Kultusministers lag damals in einer Hand. Als Hausminister hatte Exzellenz v. Seydewitz seine Zustimmung gegeben, als Kultusminister stimmte er dagegen.

Am Caféhaustisch war Ernst Hardt, der neue Intendant in Weimar, damals Kritiker an der „Dres-

dener Zeitung", Anreger und Wortführer; auch Carl Sontag lebte in Dresden und bildete den Mittelpunkt eines abendlichen Kreises. Wenn es zwölf wurde, schlief er, wie der Armenier im „Geisterseher", auf eine halbe Stunde ein, um dann in hellster Frische das Gespräch wieder aufzunehmen. Zog es irgendwo, so hatte er eine seiner — nicht mehr ganz neuen — Theaterperrücken in der Tasche, die er dann über das kahle Haupt stülpte. Nichts stand so fest, wie sein Aberglaube; was davon nur innerhalb der Kulissen spukt — an Geboten wie Verboten — von ihm wurde es aufs Haar befolgt. Er war anerkennend gegen jedes Verdienst, nur der Name Friedrich Haase durfte nicht genannt werden. Das war für ihn das rote Tuch. „Haase? Kenne ich nicht, habe ich nie gesehen. Soll ein Schauspieler sein, der sich in einer Rolle laust, in einer andern floht." Damit spielte er auf Haases Klingsberg an und auf dessen Bonjour in Holteis „Wienern in Paris". Die Rivalität der Gastspieler ist noch schlimmer, als die der Fachspieler. Originell war Sontag im Leben, wie im Tod. Er ließ sich nach einer vorher getroffenen Bestimmung um fünf Uhr morgens begraben, wahrscheinlich, um einer Leichenrede gegenüber — schlagfertig wie er war — nicht den Mund halten zu müssen . . .

XXIV.

Amerikanisches Theater

Am Pear der Hamburg-Amerika-Linie in New York stand Direktor Heinrich Conried, seine für

das Irving Placetheater geworbene Truppe in Empfang zu nehmen. Es ist nicht immer Gottes Gunst, die in die weite Welt schickt, mitunter auch der Erdengötter Ungunst. Soziale Übelstände gab es auch an den Hoftheatern. Da bekam manches langjährige Mitglied den Laufpaß; hatte es auch, was nicht immer der Fall war, seine Pensionsfähigkeit erreicht, so war der Sturz ein enormer, das Ruhegehalt betrug oft nur den zehnten Teil des vorigen Einkommens. Auch blieben die Kleber, die ihren Ehrgeiz begraben hatten, meist von einem solchen Schicksal verschont. So notwendig es war, das Personal vor Veralterung und Verkalkung zu schützen, oft genug wurde mit rauher Hand zugegriffen. Da sitzt einer warm und denkt an nichts Böses, da kommt ihm plötzlich durch den Agenten die Anfrage, bis wann er für ein anderes Engagement frei sei. Hoftheaterpolitik. Hinten herum. Juchhe, nach Amerika! In allen Fällen aber ist die dadurch hervorgerufene Unterbrechung der Lebenslinie eine scheinbare Verlängerung des Lebens selber. Ein Jahr in Petersburg, vier Jahre in Wien, elf Jahre in Dresden: im Sammelbecken der Erinnerung sind diese verschiedenen Zeitmaße von fast gleicher Dauer, es ist nicht die Länge des Aufenthalts, sondern die Stärke der Eindrücke, die einer durchlebten Epoche das Merkzeichen gibt, und sie im Gedächtnis festhält. Wer sich immer in gleicher Umgebung, in den nämlichen Verhältnissen befindet, dem erscheint im Rückblick eine Fläche, in der sich das Auge verliert, verändern sich aber im Wechsel des Aufenthalts die Lebensbedingungen, so bieten sich wie im Auf und Ab von Berg und Tal Anhaltspunkte gleich Länderscheiden

dar. Die gebrochene Linie erscheint länger als die gerade.

Freilich darf sie nicht zu oft unterbrochen werden; dem Schauspieler, der sich auf der Walze befindet, der jede Spielzeit in einem anderen Städtchen nistet, dem wird der Wechsel zum Gleichmaß, er wurzelt nirgends; ihm schmälert es auch nicht das Renommée, wenn er von einer Stätte zur andern zieht; der seßhaft gewesene Schauspieler aber verliert seinen Kredit, wenn er nach langjähriger Tätigkeit nicht „bleibt"; der künstlerische Kredit aber ist das Kapital des Schauspielers, wer ihn einbüßt, verliert den Anschluß, so kleben Theater, die langjährige Mitglieder ausscheiden, leicht dem Verstoßenen einen künstlerischen Makel auf, der seine Laufbahn gefährdet.

Thalatta, das Meer! Es hat seine besonderen Reize als Landratte den Ozean zu durchqueren. In einer Nußschale eine Welt, im Zwischendeck die abgehärmte Armut, in der Salonkabine der übersatte Reichtum. Welche Mannigfaltigkeit an Typen. Da hat der Schauspieler Gelegenheit, Masken und Menschen zu studieren! Was drängt sich hier nicht alles durcheinander. Das Land, die Stadt, in der sie wohnen, stempelt die Menschen ab, trotz individueller Verschiedenheiten überall die gleiche Prägung, hier auf dem Ozeandampfer wirbeln sie durcheinander, die Nationen, die Rassen, die Stände. Da ist fast jeder eine Gattung für sich und bietet der Beobachtung besondere Anhaltspunkte. Die schwimmende Stadt verlangt auch gelegentlich nach theatralischer Kunst; da Kulissen nicht aufzuschlagen sind, begnügt man sich mit bunten Abenden. Keine Künstlergemeinschaft, die über den Ozean

fährt, versäumt es, zum Besten irgendeiner maritimen Kasse eine Veranstaltung zu geben, so hatten es auch wir auf der Überfahrt gehalten. Ein launiger Prolog war die Einleitung, da er gefiel, sollte er gedruckt und verkauft werden. Als Verfasser wurde ich zugleich mein eigener Herausgeber und Drucker. Mit Hilfe des Schiffskochs, der die Speisekarten druckt — wir fuhren auf einem kleinen Dampfer — setzte ich Buchstaben an Buchstaben, da die Lettern nicht ausreichten, klein und groß, lateinisch und deutsch durcheinander. Es war ein seltsames Blatt. —

Ich hatte Heinrich Conried nicht mehr gesehen, seitdem er uns damals, fast ein Gleichaltriger, an Kierschners Konservatorium in Wien Unterricht gab. Mittlerweile war er zum Direktor der Metropolitanoper emporgestiegen, das deutsche Irving Place-Theater aber behielt er bei, wie eine Geliebte, die man zwar abgedankt hat, aber nicht ganz verstoßen will. Es wurde auch demgemäß gehalten. Noch blickte Conried mit denselben schwärmerischen Augen in die Welt, mit denen er als Jüngling nach den Sternen strebte, der hehre Idealismus aber hatte sich inzwischen mit praktischem Sinn gepaart. Er erfand die steamer chairs, die Liegestühle, wie sie auf den Dampfern im Ozean in Gebrauch sind, diese Erfindung machte ihn zum reichen Mann. Er hob als kundiger Manager die Metropolitanoper zu stolzer Höhe, deutsche, französische, italienische Aufführungen wurden in gleicher Güte mit erlesenen Kunstkräften gegeben, die stets der Künstlerschaft der verschiedenen Länder entnommen waren. Sein Stern Caruso bereitete ihm allerdings eine Reihe böser Tage. Durch das Abenteuer im

Affenhaus. Caruso soll dort im Gedränge eine Dame unzüchtig berührt haben, es kam zu einem großen Prozeß, man fürchtete, das prüde New York würde den Sänger auspfeifen. Wieder munkelte man, die klagende Dame sei von der Konkurrenz gedungen, um durch die „Affäre" den Sänger unmöglich zu machen. Smarte amerikanische Kriegslist. Die Konkurrenz war Hammerstein, der eine zweite Staroper in New York aufgetan. Caruso entging der Verurteilung, den eigentlichen Freispruch empfing er von Marcella Sembrich, die ihm, als seine Partnerin bei seinem Wiederauftreten in der „Bohême", ein Sträußchen überreichte. Da war New York beruhigt, denn die Sembrich stand in hohem Ansehen, gesellschaftlich ebenso wie künstlerisch, ihr Urteil entschied.

Der Prinzessin Oper gegenüber war trotz Gemeinsamkeit der Leitung das Irving Place-Theater ein Aschenbuttel. Es stand auch, als eine Bühne mit wechselndem Spielplan, hinter den meisten englischen Theatern zurück, die sich fast durchweg mit Serienaufführungen befassen, demnach in der Lage sind, die Vorstellung weit besser vorzubereiten und auszugestalten. Die Theatergewohnheiten sind von den unseren sehr verschieden. Lediglich Unterhaltungszwecke! Man geht hin, nach dem Diner, um den Abend zu verbringen, verdaut angenehm, ist aufgeräumt und ganz und gar nicht kritisch gestimmt. Eine Kleiderablage gibt es in keinem Theater, man nimmt die Garderobe mit und verstaut sie unter und hinter den Sitzen. Sogar in der vornehmen Metropolitan. Festliche Toilette ist durchaus Gebrauch, wenigstens bei den Amerikanern; man war auch im deutschen Theater stets angenehm

berührt, wenn im Parkett die Frackhemden glänzten, dann hatte das Stück oder der Gast auch die Einheimischen angezogen, denn das deutsche Publikum ist trotz der Anzahl von Landsleuten, die drüben leben, doch nur klein. Es ist nur eine dünne Oberschicht, die ihr Deutschtum hochhält, und dabei zu den Besitzenden zählt, zu den Prominenten. Das deutsche Theater war deshalb darauf angewiesen, Abwechslung zu bieten und konnte mit der Aufmachung auf den englischen Bühnen nicht Schritt halten. Geschäft und Kunst gehen dort ganz ungeniert Hand in Hand, bei uns zu Lande wird jenes verschämt mit dem besternten Mantel drapiert, in Amerika aber arbeiten Dichter und Manager offenkundig und einträchtig zusammen. Der Autor schreibt das Stück in Rücksicht auf die Bedingungen des in Betracht kommenden Theaters, die unter sich durchaus verschieden sind, auf die szenischen Möglichkeiten, die vorliegen, auf die Eigenart der vorhandenen Stars. Oft wird eine Rolle um den Star herumgeschrieben — das geschieht auch anderswo — hier aber auch um eine ausgeklügelte Dekoration. Der Star spielt im amerikanischen Theaterleben seine bevorzugte Rolle, er ist auf dem Zettel fett gedruckt, bildet die Anziehungskraft; wird nach dem Aktschluß gerufen, dann erscheint zunächst der Star, der sich verneigt, erst später erscheinen die übrigen Mitwirkenden; sie verneigen sich vor dem Publikum, dann vor dem Star, dieser wiederum verneigt sich vor ihnen, so führen sie, weil sich bei regem Applaus die Vorgänge wiederholen, förmliche Menuette auf.

Die amerikanischen Schauspieler werden nicht für eine feste Spielzeit verpflichtet, sondern nur für die

Dauer der Aufführung eines bestimmten Stückes, nur mit Wochengage, wie übrigens fast jeder Angestellte in Amerika. Dort steht dem Schauspieler das Recht der Kündigung ebenso zu wie dem Manager, vierzehntägig, auf Gegenseitigkeit. Auch haben die Unternehmer nicht ihre bestimmten Theater, sie pachten je nach Bedarf eines der vorhandenen Häuser. Am Broadway finden die vornehmen künstlerischen Veranstaltungen statt, auch in der fast nur aus Theatern bestehenden 42ten Straße, alles übrige ist „Vorstadt". Das ausgewählte Stück wird wochenlang probiert, für die Ausstattung wendet man große Summen auf, meist hat der Schauspieler sein Kostüm nach Angabe der Managers selbst zu stellen, wird auch für die Zeit der Proben nicht bezahlt; schlägt das Stück ein, dann ist er des Lernens ledig und der Sorgen los, es wird hunderte von malen gegeben, ist es abgespielt, geht man damit auf Reisen, es gibt Aufführungen, die die Ziffer zweitausend erreichen. Ich sah selbst eine derartige, den „Musikmaster" mit dem berühmten Warfield in der Titelrolle, ein Schauspieler von bescheidener, gar nicht aufdringlicher Kunst. Das Stück wurde mit einer Frische gegeben, als sei es eine Erstaufführung. Das hat nicht in der Disziplin der amerikanischen Schauspieler allein seinen Grund, sondern in der Art des Engagementsverhältnisses; dem Mitglied ist die Stellung sicher, so lange das Stück „läuft", er ist an dem geschäftlichen Erfolg mitinteressiert, und sucht die Güte der Vorstellung auch in den Wiederholungen aufrecht zu erhalten. Darauf achtet auch der Manager. Bei der geringsten Nachlässigkeit wird zwar kein Strafzettel ausgeteilt, aber sofort eine Probe angesetzt. Somit haben

die Vorstellungen in den amerikanischen Theatern durchaus etwas Glattes, Soigniertes, die Stücke selbst verraten nicht den besten Geschmack, wohl aber ihre Aufmachung, namentlich an den Brodwaytheatern. David Belasco ist ein Regisseur von außerordentlichen Qualitäten, wie denn überhaupt das Gesellschaftsstück durchweg vorzüglich gegeben wird, freilich in Anlehnung an französische Muster. Die Aufführungen der Stücke Shakespeares dagegen lassen zu wünschen übrig. Die komischen Rollen zwar finden vorzügliche englische Darsteller, der „Spleen" als nationale Sondereigenschaft, schafft dafür eine vortreffliche Unterlage, dagegen sind, seit Edwin Booth, die Tragiker zu weißen Raben geworden. Der verstorbene Mansfield, der dafür galt, zerbrach in einer Aufführung des Hamlet im Gefecht das Rapier, made in germany murmelte er zum Ergötzen der Zuschauer.

Gastspiele führten mich auch nach Boston und anderen amerikanischen Städten. Dort wurde mit dem deutschen Ensemble auf englischen Bühnen gespielt. Die Rundung der Rampe weist keinen Souffleurkasten auf, der mechanisierte Serienspieler braucht keine Nachhilfe, wohl aber geht nicht ohne Bangen der deutsche, im wechselnden Spielplan tätige Schauspieler ohne Balanzierstange aufs Seil.

Nach dem Tode Conrieds übernahm Dr. Maurice Baumfeld die Leitung des Irving Placetheaters. In der Galerie direktorialer Charakterköpfe darf er nicht fehlen. Vordem Journalist und Vertreter der „Neuen Freien Presse" in New York war er unter den optimistischen Theaterdirektoren der optimistischste. Seine Ziele waren die reinsten; er begann

mit wohlvorbereiteten und wohlausgestatteten Vorführungen von Götz, Richter v. Zalamea, Maria Magdalena; die German Theatre Compagnie gab in den Prachtsälen des Astoriahotels den Mitgliedern ein Fest, die üppige Tafel, auf der kein Blumengarten, ein Blumenpark prangte — der Amerikaner versteht es, den Tisch zu schmücken — war so breit, daß es eines Operngugkers bedurft hätte, seinem Gegenüber ins Auge zu sehen, einer Telephonleitung, mit ihm zu sprechen, dem fröhlichen Anfang aber entsprach nicht das trübselige Ende. Baumfeld hatte in der Weite seiner Pläne ein dreifaches Abonnement geschaffen. Einmal ein solches für Erstaufführungen, ein anderes für rein literarische, ein drittes für streng klassische Abende. Wöchentlich je eine Vorstellung. Es wären somit mindestens vierzig Proben notwendig gewesen, aber die Woche hat nur sieben Tage. Außerdem wird am Sonnabend doppelt und am Sonntag gar nicht gespielt. Am Sonntag durfte nur ein sacred concert stattfinden. Im Rahmen eines solchen gab man zwar ungeniert Stücke, wie den Veilchenfresser, nur durfte kein Vorhang fallen und keine Dekoration gewechselt werden, statt im Kasernenhof exerzierte der Einjährige Feld im Salon der Frau von Wildenhain. Schließlich aber ging das Abonnement doch in die Brüche, im klassischen Zyklus mußte mangels anderer Tragödien der Raub der Sabinerinnen gegeben werden, im modern literarischen Hans Huckebein. Die Abonnenten hätten gern zum Absitzen der Plätze ihre Nigger hineingeschickt, wenn man die nur zugelassen hätte.

Denn ein Teil der prominenten deutschen Gesellschaft bekundete regeres Interesse für die neuere dra-

matische Literatur. Zu Vorlesungen aufgefordert, habe ich in einem Zirkel mehr als zwanzig Dramen gelesen, darunter solche von Maeterlinck, Ibsen, Wied, auch von Hebbel, Kleist und Grillparzer. Nichts gewährte eine größere Befriedigung für den Regisseur, als in allen Rollen sein eigener Schauspieler zu sein, das verbürgt am sichersten die Einheit der Wiedergabe, wenngleich auch für die Vorlesung das Stück gewissermaßen inszeniert werden muß, entsprechend gekürzt, die szenischen Anmerkungen in den Text verflochten.

Diese Vorlesungen gaben mir auch reichliche Gelegenheit, amerikanische Art und Sitte kennen zu lernen, denn sie fanden in dem Heim der verschiedensten Familien statt. Waren die Eltern noch des Deutschen vollkommen mächtig, so beherrschten es die Söhne, die Enkel nur wenig mehr, sie standen durch Beruf und Umgang fast ganz und gar schon auf englischem Boden. Anders ist drüben für die Jugend auch kein Fortkommen. Es ist aber gefehlt, im Amerikaner nur den Dollariker zu sehen, er besitzt neben seinen hervorstechenden praktischen Fähigkeiten eine herzhafte Dosis Naivität, mit unserem Maßstab darf man ihn nicht messen. Es finden Wahlen statt. Die Gegner befehden sich aufs blutigste. Die Kandidaten werden einer wie der andere gegenseitig heruntergemacht in den Zeitungen, in den Ansprachen, die auf der Straße von den aufgerichteten Pulten herabgehalten werden. Es gibt keine Schlechtigkeit, die man einander nicht nachsagt. Das geht wochenlang. Endlich kommt der entscheidende Tag. Durch elektrische Flammenschrift wird von Stunde zu Stunde verkündigt, wie viel Stimmen auf den einzelnen Kandidaten gefallen sind, auch im Theater wird

das in jedem Zwischenakt bekannt gegeben und von Gegnern und Anhängern mit Beifall aufgenommen. Ist die Wahl entschieden, gibt es keine Mißvergnügten, man nimmt den Ausfall wie ein Gottesurteil hin und feiert ein Volksfest, bläst ohrenbetäubend auf Kindertrompeten und kitzelt sich auf den von Menschen nur so wimmelnden Straßen gegenseitig mit Pfauenfedern.

Vorurteile kennt der Amerikaner nicht; mir erzählte ein Schiffsgenosse, ein Deutscher, der drüben ansässig war, das Folgende. Er war als Bäcker zu Gut und Ansehen gekommen, verlor aber plötzlich durch fehlgeschlagene Spekulationen seine Habe, mußte in derselben Stadt, in der er zu den Prominenten gehört hatte, beim Kanalbau die Straße graben. Keiner seiner Bekannten mied ihn, im Gegenteil, man reichte ihm bei seiner Arbeit die Hand. Man half ihm auf. Man ist geneigt, den Einwanderer zu unterstützen, sagte mir ein anderer, nur ein europäisches Vögelchen dürfe er nicht haben . . .

Ein Hort des Deutschtums war in New York der Presse-Klub, dort fand sich, was deutsch schrieb, mimte, sang, in feuchtfröhlicher Eintracht zusammen, bei deutschem Reben- und Gerstensaft verlängerte sich manche Nacht in den Morgen, in ihrem Rauch und Qualm war die Kneipenluft würzige Heimatsluft, von alten Korpsbrüdern wurden Studentenlieder gesungen, Salamander gerieben, Reden geschwungen, es stieg der Landesvater . . .

O, alte Burschenherrlichkeit, wohin bist du geschwunden?!

XXV.

Leipzig — letzte Station

Zehn Jahre Aufenthalt. Der Schauspieler in mir war so nach und nach in den Regisseur aufgegangen. Nirgends zeigt sich die im Theaterbetrieb vorgegangene Wandlung deutlicher, als an der Wertschätzung des Spielleiters, der mit dem wachsenden Umfang seiner Aufgaben an Bedeutung gewann. Mehr und mehr ruht, wie bei dem Kapellmeister der Oper, der Feldherrnstab in seiner Hand. Die Person des Kapellmeisters wieder erhob sich durch die Herrschaft des Musikdramas zu Gewalt und Ansehen. Früher fragte man: „Wer singt?", jetzt fragt man auch: „Wer dirigiert?" Der von Bayreuth ausgehende Stimmungszauber hatte von der Oper ins Schauspiel übergegriffen, wie von einem unsichtbaren Orchester werden Stimmungen wachgerufen durch wohlberechnete Pausen, sorgsame Einschnitte, durch eine Ensemblewirkung Rede und Gegenrede, Steigerung und Ineinandergreifen wie auf musikalische Noten festgelegt. Feinste Gartenkultur, die üppiges Geranke beschneidet. Manchmal Rokoko.

Als entscheidender Faktor für diese Stimmungskunst trat die Malerei hinzu, die vordem dem Theater nur bescheidenen Hilfsdienst geleistet hatte. Jetzt wurde sie der Schwesterkunst ebenbürtig; vielleicht mehr als ihr gut ist, greift sie in das Wesen des Theatralischen ein, beschäftigt das Auge auf Kosten des Gehörsinns und legt Dramatisches in Bildwirkung fest. Dennoch war es die mit ihr eingegangene Verbindung, die das Interesse für das höhere Drama wieder hob; der Ge-

schmack, mit dem namentlich die Theater Reinhardts diese Strömung ausnützten, rief eine Art von Renaissance hervor. Vorangegangen war die literarische Revolution der achtziger Jahre: die dramatische Produktion wurde aus der Öde vergangener Tage wieder ins Blühen gebracht, der Naturalismus hatte nicht nur für sie die Fenster weit geöffnet, den angesammelten Staub hinweggefegt, auch die Schauspielkunst nahm ein verjüngendes Bad. All diesen Errungenschaften muß der moderne Regisseur Rechnung tragen; zu alten Aufgaben traten neue hinzu — Geschick, Kenntnisse, Erfahrungen wollten erweitert sein.

Bereits die Jahre in Dresden, ebenso die späteren in Leipzig boten reichliche Gelegenheit, den sich vollziehenden Wandel in den Berliner Theatern durch häufig wiederholte Besuche zu beobachten, zu verfolgen; Ausflüge nach anderen Kunststätten, Wien, München ergänzten das Bild. Auch war ich, noch von Dresden aus, an der Eröffnung des Deutschen Theaters beteiligt. Reinhardt fand für den Kaiser im Kätchen von Heilbronn keinen ihm geeignet erscheinenden Schauspieler, ich wurde eingeladen, die Rolle zu spielen, lernte bei diesem Anlaß Reinhardts Probenführung kennen, auch seine Zielsicherheit und seinen Wagemut. Der Tag der Erstaufführung war bereits festgesetzt, an den Säulen klebten bereits die Anschläge, da schob Reinhardt, da er fand, daß Haus und Vorstellung nicht fertig waren, die Eröffnung noch auf acht Tage hinaus, trotzdem für die Woche schon alles ausverkauft war. In die Licht- und Schattenseiten des Reinhardt'schen Betriebes gewann ich Einblick. Die strahlende Lichtseite ist die künstlerische Führung, die Schattenseite, daß

die segensreiche Himmelstochter — heilige Ordnung genannt — hinter den Kulissen nicht immer genugsam schaltet und waltet. Ich wurde von Dresden aus stets zu den Proben beordert, des öfteren fuhr ich nach Berlin, ohne daß meine Auftritte dran kamen.

Die Berliner Einflüsse zeigten sich allerwärts, an großen wie an kleinen Bühnen, aber, wie ehedem aus der Saat der Meininger, schossen auch hier neben den vollen Halmen leere empor. Das Theater mit wechselndem Spielplan kann der einzelnen Vorstellung die Aufmerksamkeit nicht widmen, wie das auf das Serienspiel eingestellte in Berlin; auch stehen ihm weder an Personal, noch an dekorativem Apparat die gleichen Mittel zu Gebote. So wird mit halber Kraft erstrebt, was nur der ganzen gesammelten Kraft gelingen kann. Ehrgeizige Bühnenleiter packten den Stier, den sie nicht aufschirren konnten, bei den Hörnern, boten Paradevorstellungen, führten Paraderegie, warfen für einzelne Aufführungen aus, was nur der Geldbeutel hergab, widmeten ihnen eine so große Anzahl von Proben, daß sie dadurch den übrigen Betrieb schädigten. Es wurde auf Sensation spekuliert.

Das gilt auch für die Oper. Durch diese Sonntagsaufführungen kamen dann die des Wochentags erheblich zu kurz, sie litten unter ungenügender Vorbereitung; da Zeit und Geldbeutel für die Paradevorstellungen über Gebühr in Anspruch genommen waren, spielten die andern die Rolle von Stiefmütterchen, auch wenn sie die Kronjuwelen der dramatischen Dichtung aus dem Schrank nahmen. Die kamen dann ungeputzt auf die Bretter. Weil aber das Publikum durch die Paradevorstellungen verwöhnt

wurde, empfand es die landläufige Armseligkeit doppelt. Diese Sensationssucht wirkt auch nachteilig auf das Ensemble; das Bestreben, hervorzutreten, aufzufallen, greift auf den Einzelnen über, und von der Starsucht wird auch der Regisseur angesteckt, namentlich wenn er direktoriale Macht besitzt. Das wirft seine Schatten in den Betrieb, in die dramatische Produktion. Hatte man ehedem dem Schauspieler Rollen „auf den Leib geschrieben", so galt es jetzt, dem Spielleiter wirksame Aufgaben zu stellen, den ein Stück umsomehr interessiert, je mehr es ihm Gelegenheit gibt, mit seinen Künsten in den Vordergrund zu treten. Den Schweiß der Arbeit soll kein Kunstwerk zeigen, am wenigsten den Schweiß der Regiearbeit, wie oft aber fährt angesichts des Publikums die leitende Hand mit aufdringlicher Geste über die triefende Stirn . . .

Meine Wirksamkeit in Leipzig fiel in eine Übergangszeit. Das Pachtsystem wurde aufgehoben, und an seine Stelle trat nun die städtische Verwaltung und die künstlerische Leitung durch die Intendanz. Der letzte Pächter war Robert Volkner, bei ihm aber hatte der Künstler vor dem Geschäftsmann den Vortritt. Als Intendant folgte ihm Max Martersteig, vormals in Köln und Riga, der geistvolle Verfasser der Theatergeschichte des XIX. Jahrhunderts. Zwischen Theorie und Praxis ist eine weite Kluft, das bewies auch die Leitung des gelehrten Fachmanns, der der Philosoph unter den Bühnenhäuptlingen war. Der Leipziger Theaterboden ist ja etwas vulkanischer Natur. Man hatte Martersteig einen Vortrag verübelt, den er vor dem Antritt seines Amtes hielt. Er wolle das Publikum erziehen. Das warf einen Schatten auf seine

Direktionsführung. Mehr als anderswo ist man in Leipzig geneigt, Gloriolen um das Vergangene zu ziehen. Witte, der erste Direktor des neuen Hauses, wurde arg gescholten, aber als nach ihm Laube kam, pries man ihn; Haase wurde dann Laube unter die Künstlernase gerieben, und dieser wiederum seinem Nachfolger, Dr. Förster. Zahllos waren die Broschüren, aus denen ehedem ein Hagelschauer auf die Häupter der Leipziger Theaterdirektoren niederging. Canones Theatri Lipsiensis nannten sich Glossen, die Sr. Heiligkeit Papst Heinrich dem Unfehlbaren ehrfurchtsvoll gewidmet waren. Canon XX. hieß es: So einer sagt, jetzt wird uns Claar, daß Witte bald noch besser war, der sei verflucht. Dagegen ließen sich die Xenien, die Haase aufs Korn nahmen, also vernehmen:

Was einst geglänzt, durch dich ward's zur Ruine!
Als Inschrift für die jetz'ge Leipziger Bühne
Paßt, wie mich dünkt, das Epigramm:
Hier steh ich, ein entlaubter Stamm!

Auch ein Gespräch wurde festgehalten: Wundern Sie sich nicht über Haases Vorliebe für Kunstpausen? „Nicht im Geringsten. Seit Haase die Direktion hat, ist ja überhaupt für die Kunst — Pause."

Dann kam Förster an die Reihe.

Er hat studiert mit seinem Sohn
Den König Richard, wie es heißt;
Man sah den Vater, sah den Sohn,
Es fehlte nur der heilige Geist.

1877 hieß es in der „Theaterfrage": „Das Leipziger Theater unter Dr. Förster reicht nicht an die

Bühnen Heinrich Laubes und Friedrich Haases heran." 1889 werden Stägemann die Leviten gelesen: „Als seine Vorgänger hier noch walteten, genoß das Haus einen Weltruf, heute zählt es nicht mehr mit, verschleißt billige Ramschware."

Martersteig entging zwar ähnlichen Angriffen, aber man zeigte ihm die kalte Schulter. Er hatte sich vor Antritt seiner Direktionsführung ein neues Haus für das Schauspiel ausbedungen, denn das alte Theater am Fleischerplatz, in dem es heimisch war, besitzt eine ganz veraltete Bühne. Man schwankte im Stadtrat zwischen Um- und Neubau, entschied sich für diesen — und ließ alles beim Alten. Statt auf den Umbau zu dringen, gab sich Martersteig mit der getroffenen Entschließung zufrieden, das neue Haus wäre aber kaum innerhalb seiner Direktionsführung errichtet worden, selbst wenn der Krieg nicht den Strich durch die Rechnung gemacht hätte. So mußte mit unzulänglichen Mitteln gewirtschaftet werden; im Neuen Theater — dem am Augustplatz — wurde eine schwerfällige Drehbühne für Prunkaufführungen geschaffen, im Alten behalf man sich, so gut es ging. Da aber das Schiff im modernen Aufputz segeln sollte, traten die oben geschilderten Mißverhältnisse doppelt hervor. Pomphaft waren auch die Regiesitzungen. Sie wurden im Königszimmer abgehalten, kein anderer Raum war ausreichend, denn an die dreißig Personen nahmen teil; Regisseure des Schauspiels, der Oper und Operette, Korrepetitoren, Inspektoren, Dramaturgen, Regieassistenten, Maschinen-, Theater-, Ballett- und sonstige Meister. An Reibungen fehlte es innerhalb der einzelnen Körperschaften nicht, deshalb waren diese Regiesitzungen oft

mehr Turnier als Besprechung. Martersteig aber liebte es, seine Heerschar um sich versammelt zu sehen. Zufrieden strich er dann den feingepflegten Knebelbart. Wollte er indes als Regiekünstler glänzen, dann strich er den Knebelbart nervös, und wer ihn störte, war ein Ideenmörder. Doch entsprach der Aufwand — mangels der vorhandenen Mittel — nicht den Resultaten, die Paraderegie zeitigte eine Starsucht, gegen die der Bühnenschriftsteller Martersteig so erbittert zu Feld gezogen war.

Das Heil der deutschen Stadttheater ruht in der Übernahme in die städtische Verwaltung, wenn von Staatswegen nicht noch weiter ausgreifende Pläne reifen. Auch der Übergang in die städtische Verwaltung stieß auf Schwierigkeiten besonders in Leipzig, doch hielt die Stadt an der einmal gefaßten Entschließung fest und gab anderen Städten ein Beispiel: das verpachtete „Saisontheater" verschwindet mehr und mehr. Sein Betrieb ist ein Widersinn. Große und kleine Städte haben ihre Theater, meist prunkvolle Häuser mit modernen Einrichtungen, viel Geld wurde für die Errichtung aufgewendet, dann aber überläßt man das teuer erworbene Haus einem Pächter, der einen Raubbau betreibt, zu dem ihn das geschäftliche Risiko zwingt. Zunächst ist ja der städtische Betrieb kostspieliger, er verbilligt sich jedoch, je mehr sich die Verhältnisse ordnen und mit den in sich verschiedenen lokalen Forderungen in Einklang gebracht werden. Schwer zu überwindende Hemmnisse bereitet der gemischte Betrieb. Dadurch, daß Oper und Schauspiel, oft auch noch die Operette in einem Haus beisammen sind, schädigen sie sich gegenseitig. Schon die

Größe des für die Oper bestimmten Hauses ist dem Schauspiel nicht günstig. Auch sonst fehlt es nicht an Reibungen zwischen den beiden Körperschaften, denen ein Fundus, eine Bühne gemeinsam ist. Welche Umwandlung der Theaterbetrieb durch die Veränderung der politischen Verhältnisse erfahren wird, ist heute nicht abzusehen. Soll aber die Schaubühne in vollem Maß ihre Aufgabe erfüllen, dann kann nur eine Organisation auf breitester Grundlage den erstrebenswerten Wandel schaffen: gute Theaterkunst auch den kleinen und mittleren Städten zu bieten, um Afterkunst, Geschäftsgeist, Spekulationswut aus dem Tempel zu jagen.

Es entspricht den Anschauungen der Zeit, daß Universität und Theater sich mehr und mehr nähern. In diesem Sinne waren die Vorlesungen des Leipziger Professors Albert Köster gehalten, die sich mit Theatergeschichte beschäftigten. Sein Spezialgebiet ist die Geschichte des Theaterbau's und seiner szenischen Einrichtungen. Modelle, Lichtbilder unterstützen die Reichhaltigkeit seiner Ausführungen, die mit ebenso viel Gründlichkeit wie Elan vorgetragen werden. Sein Katheder ist umlagert, der Hörsaal ausverkauft.

Wer mit dem Theaterteufel ein paar Dezennien hindurch auf Du und Du steht, den läßt er auch im Ruhestand nicht los; so kam mir in den letzten Septembertagen ein Auftrag der Obersten Heeresleitung sehr gelegen, die mich nach Kiew rief, um dort im Interesse einer umfassenden Propaganda der deutschen Bühnenkunst Pionierdienste zu leisten. Die Pläne sind ja mit so vielen andern in ein tiefes Wasser gefallen, sie waren aber groß angelegt und hätten unser künst-

lerisches Vermögen in das hellste Licht gesetzt. Reinhardt war mit seinem deutschen Theater für zwanzig Vorstellungen gewonnen, Gesamtgastspiele hervorragender Opern waren vorgesehen, Nikisch, Fried u. a. hatten ihre Teilnahme zugesagt, die ersten Künstler auf allen Gebieten der Instrumentalmusik, des Gesanges, der Schauspielkunst wollte man aufbieten, um im Geist der Völkerversöhnung eine Brücke zu schlagen. Abmachungen waren getroffen, die Bühnenhäuser gemietet. Über Kiew lag in jenen Spätsommertagen die goldenste Sonne des Friedens, es beherbergte die allerwärts geflohene Intelligenz Moskaus, Petersburgs, ja ganz Rußlands, Kiew war mit einem Male aus der Halbmillionen- zur Millionenstadt angeschwollen, aber — auch aus entwölkter Höhe kann der zündende Donner schlagen.

Hauptmann von Stratz — der Bruder des Romanschriftstellers — war als Vorstand des militärischen Preßbureaus eine Art Theaterintendant, er beherrschte, in Moskau begütert und ansässig gewesen, das Russische wie das Deutsche und bestach durch Gewandtheit und Großzügigkeit. Um eine geringfügige Verlegenheit zu beseitigen, wurde telegraphisch von Berlin ein Leutnant nach Kiew befohlen, der das sogenannte Miltamt vertreten sollte. Als er ankam, stellte es sich heraus, daß er diesem Amt gar nicht angehörte. Das Miltamt in Berlin schloß eine militärische Kunstkammer in sich ein, um all die besetzten Gebiete mit theatralischer Kost zu versorgen. Neben Vollblutrennern stand aber der Amtsschimmel im Stall. Ich trat mit dem Amt in Verbindung, erhielt, nach Deutschland zurückgekommen, eine wichtige Anfrage.

Mein Antwortschreiben, portofrei als Feldpost aufgegeben, wurde aber nicht angenommen, weil die Post es irrtümlich mit Strafporto belegte. Millionen spielten bei der Propaganda keine Rolle, aber . . .

Wie vor Jahren in Petersburg, konnte ich auch in Kiew wieder russische Schauspielkunst an der Quelle genießen. Sie war nicht stehen geblieben, sie hatte sich prächtig entwickelt. Neu und eigenartig waren die sogenannten Miniaturtheater, Mitteldinge zwischen Theater und Kabarett. Eine Gesellschaft Bi—Ba—Bo, vor allem aber „Die Fledermaus" boten ausgezeichnete Darbietungen. Nicht nur Pfeffer, auch attisches Salz war vorhanden. Feinsinnige russische Novellen von Gogol, Tschechow, Gorki wurden in einen szenischen Rahmen gefaßt, Zustände, Zeitschilderungen in abgetönte Bilder. Nationale Tänze, Musik, jene in der bekannten Anmut und Verve, dazwischen in Ernst und Scherz Anspielungen auf die Ereignisse des Tages, in allem aber erlesener Geschmack, reifes Können.

So ließ mich der Schluß meiner Wanderung noch in dramatisches Neuland schauen; wer aber nach langem Gebrauch den Schminkkasten endgültig zumacht, der befindet sich wie auf einem Flugzeug: er übersieht weite Strecken; haben ihn ehedem ein Bergrücken, ein steiler Hügel die Aussicht versperrt, glaubte er aus der blühenden Runde eines einzigen Tals, aus der frostigen Öde einer Schlucht auf das Wesen der Welt schließen zu können, so belehrt ihn der weite Blick nun eines andern. Hügel und Tal sind wie eine fortlaufende Kette, die sich gleichmäßig senken und heben, Strecken des Gerölls wechseln mit grünenden Wiesen, mit andern Worten: die stetig sich wieder-

holende Klage vom Verfall des Theaters ist nur Legende. Auch die darstellende Kunst wechselt ihre Formen, mehr jedoch als jede andere Kunst ist sie an ihren Stoff gebunden: an den Menschen in seinen Leidenschaften und der Art, sie zu äußern; Art und Wesen aber bleiben sich gleich, ebenso die Leute vom Bau, wenn sie auch bestrebt sind, alles Theatralische abzustreifen. Selbst in der noch so sauber gebügelten Hosenfalte ist der Schauspieler der Phantasiemensch, der er von Berufs wegen sein und bleiben muß.

Das Schatzkästlein von Erfahrungen, angesammelten Kenntnissen bleibt nun für die heranwachsende Jugend geöffnet. Es ist ein eigen Ding um den dramatischen Unterricht. Man schreit nach staatlichen Theaterschulen. Gewiß mit Recht. Nirgends aber fallen die Begabungen mehr auseinander als im Bereiche der mimischen Kunst. Manch einer schwingt sich mit kühnem Satz auf den Kutschbock, andere laufen keuchend neben dem Thespiskarren her, ehe sie nur am Trittbrett Fuß fassen können. Der am Kutschbock purzelt an einer holprigen Wegstelle herunter, der am Trittbrett klettert hinauf; weil er unten mit zäher Kraft sich festhalten mußte, fehlt sie ihm auch oben nicht. Talente lassen sich nicht nur nach Maß ihrer Begabung einschätzen, die Kraft, mit der sie sich zur Geltung bringen, gibt oft den Ausschlag. Weil aber die Mischung von Anlage und Willensstärke unendlich mannigfaltig ist, kann auch der Unterricht nicht immer die gleichen Wege einschlagen; auf die Individualität des Schülers — genau genommen sollte das auf allen Unterrichtsgebieten geschehen — ist sorgsam Rücksicht zu nehmen, jedem ist auf eine besondere Art beizu-

kommen. Darum wird die Theaterschule eigentlich immer nur Elementarschule bleiben müssen, die die Grundzüge des Handwerks lehrt; als solche ist sie durchaus notwendig und nicht zu entbehren, die Hochschule aber ist das praktische Theater selbst in all der Fülle seiner Anforderungen, denn wenn auch das Talent sich in der Stille bildet, so bildet sich der Charakter, auch der künstlerische, nur im Strom der Welt.

Das Alter wird jung an der Jugend, das merkt auch der dramatische Lehrer, wenn ihm taufrische Jugend unter die Finger kommt, somit ist das Amt Professor zu sein, ein fröhlicher Ausklang. Ausklang? Noch nicht ganz. Bald kommen ein paar Kollegen, die einen Abstecher machen, und laden den alten Komödianten ein, der auf seinem Ruhesitz Zeit hat und keinen Urlaub braucht, mitzutun, ein andermal gibt wieder eine festliche Gelegenheit die Veranlassung, noch einmal die Bretter zu betreten, und das alte liebe Handwerk zu grüßen. Art läßt nicht von Art.

Namen-Register

Alt 149
Ander 23
Andrian 148
Anzengruber 25, 139, 149, 150
Arnau 60

Baden-Baden 126
Bahr 117
Bamberg 88
Barkany 62
Barmen 65
Barnay 15, 56, 58, 99
Barth a. Oſtſee 47
Baſſermann, Alb. 14, 15, 125
Baſſermann, Aug. 95
Baudius 19
Bauer, Jul. 148
Baum 61
Baumeiſter 19, 23, 40, 136
Baumfeld 162
Bayer-Bürk 71, 152
Bayreuth 130
Beck 23, 62
Beer-Hofmann 148
Belasco 162
Bercht 66
Berg 71
Berg bei Stuttg. 126
Berger 150, 151
Berlin 38ff., 80, 92ff., 168
Berndal 41, 99
Bernhardt, Sarah 44, 146
Bertens 34
Bettelheim 149
Blaſel 44
Bleibtreu 117
Bock 104, 105
Boeck 134
Bonn 14, 139, 141
Booth 162
Boſton 162
Brahm 57, 94, 149
Brandes 113
Braunſchweig 65
Breslau 113
Brock 81
Burckhardt 137, 142, 143
Bülow 122
Bürde 29

Camphauſen 91
Caruſo 158, 159
Chiavacci 149
Chriſten, Ada 149
Claar 170
Claar-Delia 93
Colmar 74
Conried 34, 155, 158
Coquelin 147
Cronegk 115

Deetz 28
Demmin 47
Deſſoir, Ferd. 70
Deſſoir, Ludw. 42
Dettmer 70
Deutſchinger 55
Devrient, Ludw. 74, 146
Devrient, Otto 80ff., 90, 96
Dingelſtedt 138
Door 94, 153
Döring 39, 40, 42
Drach 44
Dresden 69, 70, 152ff.
Duſe 146
Düntzer 82
Düſſeldorf 90, 91

Ehn 24
Ellmenreich 56, 58
Ems 62, 67ff.
Engels 93
Erhardt 43
Erl 30
Ernſt, Moritz 93
Ewald 134

Förſter 19, 33, 170
Frank, Kati 26, 129
Frankfurt a. M. 8

Frieb-Blumauer 39, 40
Fried 174
Friedjung 149
Friedmann 27, 56, 59
Froböse 129
Fürst 13

Gabillon, Ludw. 18, 19, 26
Gabillon, Zerline 18, 142
Gallmeyer 26
Geistinger 24
Gelber 139
Gettke 99
Gilsa 131
Golden 60
Gôt 147
Görner 61
Grevè 27
Gröper 153
Grunert 101, 113
Guitry 106
Gura 62

Haase 111, 155, 170
Hacker 72
Hahn 83, 86
Haizinger 28, 40
Hallenstein 33
Hamburg 56, 71, 62, 69
Hammerstein 159
Hannover 101
Harden 151
Hardt 154
Hartmann, Anton 153
Hartmann, Ernst 33, 136, 137
Hasenauer 144
Hauk 30
Hauptmann 22, 75
Häußner 94
Haverlandt 70
Heese 62
Heinemann 66
Hell, van 103
Helmerding 46, 54, 92
Helmstedt 62 ff.
Hendrichs 41
Heßler 74
Hock 59, 60
Hofmannsthal 148
Holthaus 102, 153
Horn 61
Hölzl 30
Hungar 61
Hübner, Dr. 61
Hübner, Rob. 137
Hülsen, Botho 44, 100

Jaffé 70
Jauner 26
Jelenko 126
Jelenska 36
Jeßner 31
Juch 149
Justinus 65

Kadelburg 97, 100
Kahle 41
Kainz 14, 15, 147
Karlowa 41
Karlsruhe 116 ff.
Kassel 128 ff.
Keller-Frauenthal 32
Keppler 93
Keßler 43
Kierschner, Ed. 20, 32
Kierschner, Franz 20, 32, 35
Kiew 173
Klein 42
Klingemann 64
Köster 173
Krastel 17, 19, 136
Kraus 148
Krause 41
Kraußneck 72
Kronau 26
Kruse 22
Krückl 99

Lange 123
La Roche 19, 39, 54
Lassen 84
Laube 26 ff., 40, 137, 170
Lehfeld 51, 60, 92
Lehmann 147
Leipzig 33, 113, 166 ff.
Lenor 110

Lewinsky 17, 20, 21, 33, 72, 149
Liebe 101
Liedtke 43
Liszt 122
Lobe 26, 104, 152
Löwe, Feodor 129
Ludwig 14, 42

Mainau 124
Mannheim 127, 128
Mansfield 162
Marks 69
Marterſteig 169
Martinelli 149
Matkowsky 69
Matras 13
Maurice 61
Mayr 131
Meinhardt 104
Meiningen 114
Meixner, Carl 23, 127
Meixner, Jul. 32
Metz 74
Meyer, Clara 42
Meyerhofer 96
Meyer-Waldeck 152
Mitell 54
Mitterwurzer 15, 108, 127, 137, 138
Moiſſi 14, 15
Morgenweg 123
Mottl 120, 122
Mounet-Sully 14, 146
Mühlhauſen 74
Müller-Gutenbrunn 28
Müller, Herm. 102
Müller, Rich. 102

Neſtroy 14
Neumann 68
New-York 34, 155 ff.
Niemann 62, 64
Niemann-Raabe 61, 70, 104
Nikiſch 174
Niſſen 115
Novelli 25
Nürnberg 87, 88

Oberammergau 130
Oldenburg 71 ff., 81

Patti 24
Petersburg 103 ff.
Plank 119
Pollini 56, 59, 66
Poppe 139
Porth 70, 152
Poſen 51
Pospiſchill 139
Poſſart 14, 93, 111
Praſch 125
Praſch-Grevenberg 125
Prater 13
Puttlitz 85, 116, 120

Reck 88
Regensburg 64
Reichenberg 147
Reicher 75, 81
Reinhardt 167, 174
Rettich 20
Retty 49
Reubke 99
Richelſen 71
Richter, Hans 149
Rittner 57
Robert 14, 26, 138
Roberts 31
Roſegger 150
Roſſi 14, 24
Roſtock 55, 62
Rott 25
Rüttiger 66

Saaz 37
Salbach 152
Salten 148
Salvini 25
Samoilow 111
Savits 99
Scherpe 149
Schlenther 149
Schmid, Coloman 77
Schmidt, Dr. 32
Schmidt, Erich 80
Schneeberger 61
Schneider, Emil 81

Schnitzler 148
Schramm 46, 54
Schratt 26, 138
Schulz, Max 104, 107
Schweighofer 16
Schwerin 66
Seebach 152
Sembrich 154
Seydewitz 154
Sonnenthal 14, 27, 136, 145
Sontag 155
Sothern 14
Speidel 143
Speigler 119
Spettini 110
Stägemann, Eugen 61
Stägemann, Max 57, 171
Steinar 88
Stettenheim 97
Strakosch 27, 28, 32
Stralsund 45, 47, 55
Straßburg 74 ff.
Stratz 174
Stuttgart 128
Sudermann 22
Suske 110
Swoboda, Albin 24, 30, 153
Swoboda, Carl 104
Szika 26

Tewele 27
Töldte 48
Tyrolt 27

Ulrich 70, 152
Urban 128

Valdeck 140
Volkner 169
Vollmer 43

Wagner, Joh. 14, 15, 54
Wahlmann 129
Waldemar 45
Wallner, Agnes 55
Wallner, Franz 55
Walter, Gust. 24
Warfield 161
Wassermann 119
Wedekind 12
Wegner, Ernestine 92
Wentzel 129
Werther 128, 129
Wessely 145
Wessely, Josefine 141
Wiecke 152
Wien 11, 16 ff., 135 ff.
Wiene 129
Wiesbaden 126
Wihrler 64
Wildenbruch 94
Winger 71
Winkelmann 102
Witte, v. 96, 170
Wohlstadt 132, 133
Wolter 17, 19, 23, 138, 142
Woltereck 73

Zacconi 25
Zademack 81
Zeiß 152
Ziegler 94
Zimmermann 72

Von demselben Verfasser erschien im gleichen Verlag:

Der Schauspieler

in seiner Entwicklung vom Mysterien- zum Kammerspiel

Geheftet M. 8.—, gebunden M. 11.—

Das Buch stellt eine Geschichte der Schauspielkunst in einer völlig neuartigen Weise dar. Winds wollte die Gesetzmäßigkeit in dem scheinbar Zufälligen der Darstellungsweise des einzelnen Bühnenkünstlers aufdecken, und so offenbarten sich ihm die Wege der logischen Entwicklung vom Mysterien- zum Kammerspiel. Völlig neue Anschauungen werden von dem Buch ausgehen. Als eine Kulturgeschichte des Schauspielers wird diese Entwicklungsgeschichte in keiner Fachbibliothek fehlen.

Der Tag

Man lernt aus dem Werk nicht Daten und Zahlen, sondern lernt den Schauspieler in dem umfassendsten Wesen seiner Kunst kennen, und so gibt das Buch Aufschlüsse, die ebenso fesselnd für den Theaterbesucher, wie lehrreich für den Schauspieler sind.

National-Zeitung

Der emsig um historische Erkenntnis ringende Praktiker hat den Rahmen weit genug gespannt. Sein neuer Weg zum alten Ziel heißt, aus der Gegenwart Rückschlüsse auf die Vergangenheit zu ziehen, den lebenden Darsteller als Modell für das Bild des Abgeschiedenen zu benutzen. Ohne Zweifel ist der Einfall fruchtbar. Über das Methodische hinaus weiß Winds viel Lehrreiches und Interessantes zu erzählen. Dankbar hört der Leser einem Kenntnisreichen und Empfänglichen zu.

Monty Jacobs (Literarisches Echo)

Winds ist vierzig Jahre lang mit offenen Augen durchs Theater gegangen und hat nebenbei fleißig kostbare Lesefrüchte gesammelt, die besonders auf diesem Gebiet keinem in den Mund wachsen. Daß wir in seinem Buche Persönlichkeiten und Naturen in Fülle erleben, erweist die Notwendigkeit seiner Arbeit und die Frische seiner Augen.

Ferd. Gregori (Die Szene)

Im Verlag von Schuster & Loeffler in Berlin erschien:

Carl Hagemann

Moderne Bühnenkunst

Erster Band: Regie, Die Kunst der szenischen Darstellung. 5. Auflage.

Zweiter Band: Der Mime, Die Kunst des Schauspielers und Opernsängers. 5. Auflage.

Jeder Band einzeln geheftet M. 9.—, gebunden M. 12.—
Beide Bände in gemeinsamem Futteral M. 24.—

Carl Hagemann, der streitbare Mann des Theaters, hat mehr als andere deutsche Bühnenleiter die Kraft seines Wortes und seiner Feder in den Dienst der Bühnenkunst gestellt, der Ästhet, der in ihm kritisch und nachschaffend lebendig ist, hat sich mit deutscher Gründlichkeit allen Fragen und Beziehungen des theatralischen Lebens zugewandt, ihre Zusammenhänge erörtert, ihre inneren Fäden dargestellt. Den gesamten großen Komplex von Fragen und Problemen zu analysieren, von den Grundformen der Theaterkunst aufzusteigen bis in die letzten und feinsten Dinge schauspielerischer Gestaltung, alles befruchtend, durchforschend, erhaltend, ist Ziel und Ehrgeiz des Bühnenästhetikers Hagemann, dem der Praktiker, der geschulte Fachmann zur Seite steht. Die bisher vorliegenden Publikationen, insonderheit der starke Band „Regie", in dem die Kunst der szenischen Darstellung mit objektiver Wissenschaftlichkeit und subjektiver Freude am Stoff behandelt wird, geben zusammengefaßt mit dem neuen Buch Hagemanns, „Der Mime", eine Enzyklopädie der theatralischen Künste, wie sie umfangreicher und inhaltsvoller nicht zu denken ist.

Hamburgischer Correspondent

Im Verlag von Schuster & Loeffler in Berlin erschienen:

Carl Hagemann

Spiele der Völker

Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt nach Afrika und Ostasien

Geheftet M. 10.—, gebunden M. 13.—

Hagemann beschreibt die Äußerungen des Spieltriebs der verschiedenen Völker, er sucht diese ihrem letzten Wesen nach zu ergründen und dabei vor allem auf ihre ethnographischen, rassepsychologischen und kulturellen Bedingungen zurückzuführen. Tänze, Theater und Musik der Völker als kernhafte Gesellschaftsformen zu erfassen und miteinander in Beziehung zu setzen, ihre Gleichartigkeiten und Verschiedenheiten, vor allem die Abhängigkeiten der einzelnen Anschauungskünste in den einzelnen Ländern der Menschheit aufzuzeigen und auf ihre Formel zu bringen — dieses Thema stellte sich der Verfasser, der, Weltmann und Theaterkünstler zugleich, mit scharfem Auge und kritischem Griff in Stoffgebiete eindrang, über die bis heute noch niemand zu schreiben verstand, niemand zu schreiben versuchte.

Von Carl Hagemann herausgegeben wurde die Sammlung:

Das Theater

Preis je M. 1,50

Die folgenden Bände sind noch lieferbar:

Der große Schröder von Prof. B. Litzmann — Albert Niemann von Prof. W. Sternfeld — Das Burgtheater von R. Lothar — Adalbert Matkowski von Ph. Stein — Wilhelmine Schröder-Devrient von Carl Hagemann — Sonnenthal von R. Lothar — Iffland von E. A. Regener — Goethe als Theaterleiter von Ph. Stein — Mitterwurzer von J. J. David — Das Théâtre français von Moeller van den Bruck — Siegfried Wagner von C. Fr. Glasenapp.

1990. Berliner Buch- und Kunstdruckerei G. m. b. H., Berlin W 35 — Zossen

UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
A 000 791 915 2